

Marc Vernet

Die Figur im Film

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/249>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vernet, Marc: Die Figur im Film. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 15 (2006), Nr. 2, S. 11–44. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/249>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/152_2006/152_2006_Marc_Vernet_Die-Figur-im-Film.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Marc Vernet

Die Figur im Film^{*1}

I

Im Großen und Ganzen kann man die Studien zur filmischen Figur in vier Kategorien unterteilen. In einer der ältesten Kategorien, die mit dem Begriff des Genres in enger Verbindung steht, finden wir all jene Aufsätze, die versuchen, einen Archetypus zu beschreiben (den Vamp, den Gangster, den Cowboy usw.). Als modernere und theoretisch ambitioniertere Variante könnten wir auch jene Untersuchungen zu dieser Kategorie zählen, die sich mit der Repräsentation einer gesellschaftlichen Gruppe befassen (dem Arbeiter, der Frau ...). Eine weitere florierende Kategorie stellen die Monographien dar, die aus dem Schauspieler eine Figur machen und dessen rekonstruierte Persönlichkeit mit den Eigenschaften der Filmfigur verwechseln (Bette Davis, Brigitte Bardot, Clint Eastwood ...), bis der wiederholte Einsatz eines bestimmten Schauspielers schließlich selbst eine Figur erzeugt und letztere nur mehr durch das Prisma des ersteren beurteilt wird (beispielsweise Bogart als Privatdetektiv im amerikanischen Kriminalfilm nach 1941). Diese Vorgangsweise trägt zur «Starkonstruktion» bei, sei es, dass der Schauspieler bereits berühmt ist, dass er es durch diesen Einsatz wird oder dass es sich um einen zweitrangigen Schauspieler handelt, der fortan in allen Filmen nur mehr diese eine Figur verkörpern wird (der Prozess ist jedoch derselbe wie bei einem Star). Näher steht uns eine dritte Kategorie, die sich grundsätzlich als theoretisch und allgemein begreift, die sich jedoch mit der Figur (als Begriff) nur in deren Funktion als Erzählinstanz befasst. Eine vierte Kategorie schließlich analysiert Filmfiguren

* [Anm. d. Hg.:] Eine erste Fassung dieses Texts erschien auf Französisch in *Iris*, Nr. 7, «Cinéma et Narration» (Paris 1986, S. 81–110), eine überarbeitete Version dann auf Niederländisch in *Versus*, Nr. 2 (Nijmegen 1989, S. 7–36). Die deutsche Übersetzung aus dem Französischen integriert die Überarbeitungen.

1 Infolge einiger freundschaftlicher Bemerkungen, die Paul Verstraten über meine Einleitung und meine Zusammenfassung der Frage von Aktanten und Akteuren in Greimas' eigenen oder den von ihm inspirierten Texten (S. 81–83 in *Iris* 7) gemacht hat, habe ich den ersten Teil des Aufsatzes für die Veröffentlichung in *Versus* umgeschrieben. Der übrige Text blieb bis auf die Aktualisierung einiger bibliographischer Angaben unverändert.

im Hinblick auf die Verteilung ihrer Funktionen als Aktanten. Alle diese Zugangsweisen zielen von vornherein auf das Erzählkino als Ganzes oder zumindest auf einen seiner Teilbereiche (die Filme von Clint Eastwood oder Brigitte Bardot, den Western, den Krimi): Da sie ein generelles, durch die Beständigkeit seiner Grundzüge charakterisiertes Funktionieren darlegen wollen, handelt es sich insgesamt um transfilmische Untersuchungen; entweder geht es darum, die von Film zu Film gleichen Eigenschaften zu identifizieren, oder man trachtet, ein immer gleiches Funktionieren in Form eines Modells zu beschreiben. Drei der Untersuchungstypen tun so, als verstehe der Begriff der Filmfigur sich von selbst, der vierte hingegen, als habe dieser überhaupt keine Tragweite, weswegen man ihm die Ausdrücke «Aktant» oder «Akteur» vorzieht.² Nicht einer der Untersuchungstypen betrachtet einen bestimmten Film als Ganzes, um sich mit seinem gesamten *Personal* zu befassen (vgl. Hamon 1983), und nur äußerst selten begegnen wir einer Analyse, die sich mit der Entwicklung einer Figur im Verlauf einer Geschichte beschäftigt. Handelt es sich um traditionelle Studien, so beschränken sie sich auf ein statisches psychologisches Porträt, das eine Persönlichkeit ein für allemal definiert. Handelt es sich um Arbeiten der strukturalistischen Schule, so gehen sie oft nicht über die Analyse eines Feldes von Funktionen oder eine Zustandsbeschreibung der Geschichte hinaus, als könnte man eine Figur darauf reduzieren, dass sie von Anfang bis Ende nur ein bestimmter Aktant sei, oder als könnte ein semiotisches Viereck von vornherein der diachronen Organisation einer Geschichte gerecht werden.

Ich möchte die drei zuerst genannten Kategorien im Folgenden unbehandelt lassen: die beiden ersten, weil sie nicht theoretisch fundiert sind, und die dritte, weil sie mir in gewisser Weise das Pferd von hinten aufzuzäumen scheint, indem sie die Figur in Bezug auf den Erzähler definiert und nicht umgekehrt. Ich werde mich also nur mit der vierten Kategorie befassen, deren Ursprünge bei Propp liegen und die heute in Frankreich in den Arbeiten von Greimas und Brémond ihre Fortsetzung findet.

Die Propp'sche Tradition hat einen deutlichen Vorteil: Mit ihrer Hilfe kann die (per Definition nicht festgelegte und daher nicht auf einen einzigen Film reduzierbare) strukturelle Organisation einer bestimmten fiktionalen Erzählung

2 [Anm. d. Übers.:] In der semiotischen Theorie von Greimas bezeichnet der Aktant eine abstrakte, tiefenstrukturelle Rolle in der narrativen Syntax (das Grundmodell beinhaltet sechs Relationen, die drei Oppositionspaare bilden: Subjekt/Objekt, Sender/Empfänger, Helfer/Gegner). Der Akteur hingegen bezeichnet eine individualisierte Handlungsfunktion in der Erzählung; er wird von der diskursiven Oberfläche des literarischen Textes bereichert, ist jedoch immer noch abstrakter zu verstehen als seine konkrete Verkörperlichung durch einen Schauspieler im Film; vgl. Greimas/Courtés 1993, 3f, 7f oder Nöth 2000, 112–119, 406f.

leicht herausgearbeitet werden. Durch die Benennung der Einheiten, die sich unabhängig von nicht-relevanten formalen Variationen in unterschiedlichen Texten wiederfinden (Abreise, Entführung ...; vgl. Propp 1982),³ ermöglicht uns dieser Ansatz, bei der Analyse von Erzählungen eine erste metasprachliche Ebene zu definieren: Sie erhellt die narrative Tradition und vor allem macht sie in der modernen Erzählung Elemente sichtbar, die ganz offensichtlich alten Erzählungen oder Märchen entnommen sind (oder sich auf diese beziehen), ohne dass wir deswegen auf die von Jung so geschätzten Archetypen zurückgreifen müssten (wie die pseudo-psychoanalysierende Verwendung der Propp'schen Untersuchungen).⁴ Und schließlich haben Propps Funktionen auch didaktischen Wert, da sie eine erste Loslösung vom partikularen und manifesten Verlauf einer Erzählung erlauben. Diese synthetisierende Kraft von Propps Arbeit finden wir in gewisser Weise in Greimas' Begrifflichkeit der Aktanten, Akteure und Figuren (*figure*) wieder.⁵ Bereits Paul Ricoeur hat auf diese Qualität hingewiesen, zu Greimas' Analyse jedoch auch zwei kritische Anmerkungen gemacht, die mir im Hinblick auf die Ausrichtung meiner eigenen Arbeit entscheidend scheinen (vgl. Ricoeur 1989, 90; 95–103). Die erste betrifft den statischen Charakter des berühmten semiotischen Vierecks, das Oppositionen innerhalb einer Erzählung synchron wiedergibt. Die zweite richtet sich gegen die große Schwierigkeit, innerhalb von Greimas' Theorie von der Tiefenstruktur zur Oberfläche zu wechseln oder, genauer gesagt, nach Beginn der Analyse zur Oberfläche zurückzukehren. In Bezug auf die erste Kritik hat Greimas selbst

- 3 Das ist es vor allem, was für Lévi-Strauss an Propps Arbeit reizvoll ist: die Möglichkeit, *vergleichbare Zusammenfassungen* scheinbar höchst unterschiedlicher Geschichten zu generieren.
- 4 Zum «wilden» Einsatz der Propp'schen Arbeiten im Bereich des Films und zur daraus resultierenden Gefahr eines Abdriftens vgl. Bordwell 1988. Es gibt jedoch einen Punkt, auf den Bordwell nicht hinweist, nämlich die (formale) Distanz zwischen Film und Märchen: Will man auf Ähnlichkeiten aufmerksam machen, so muss man zunächst die Unterschiede und Abweichungen des Gegenstands, auf den man die Methode «anwenden» möchte, zum ursprünglichen Gegenstand ermitteln. Ich werde auf diese Unterschiede gleich zurückkommen.
- 5 Vgl. Greimas 1983, 57-66 und Greimas/Courtés 1993. [Anm. d. Übers.:] So wie der Akteur in der semiotischen Theorie nicht den Schauspieler bezeichnet, sondern eher den Begriff der Figur (*personnage*) ersetzt, indem er diesen entpsychologisiert und in der narrativen Dynamik einen topologischen Ort darstellt, der dennoch konkreter ist, als die Rolle der Aktanten, so ist auch *figure* nicht mit *personnage* (Figur) gleichzusetzen. Die *figure* (hier ebenfalls mit Figur übersetzt) bezeichnet die kleinste diskursive Einheit, über die sich ein Inhalt auf der Ebene des Ausdrucks (ähnlich einem Motiv) manifestiert und die mit ihrem zugehörigen semantischen Feld *Konfigurationen* bildet. Die semiotische Organisation eines Textes besitzt somit immer zwei grundlegende Ebenen: eine narrative und eine figurative (d.h. in der Darstellung konkretisierte), die sich durch ihre tiefen- respektive oberflächenstrukturelle Beschaffenheit unterscheiden; der Akteur situiert sich zwischen den beiden Ebenen.

Korrektive eingeführt (wie auch Ricoeur anmerkt), die jedoch möglicherweise nicht ausreichen. Und was den zweiten Punkt betrifft, so hängt er mit den Problemen zusammen, die alle Leser damit haben, die verschiedenen Instanzen der Greimas'schen Theorie – «Aktant, aktantielle Funktion, Konfiguration oder Figur, Akteur» – zueinander in Bezug zu setzen oder zu hierarchisieren.

Ich für meinen Teil halte weiterhin am Erzähleffekt fest. Mich interessiert die Verwicklung des Lesers oder Zuschauers in den doppelten Verlauf von Erzählung und Geschichte.⁶ Und ich bin der Ansicht, dass diese Verwicklung, die sicherlich logisch fundiert ist (was ganz selbstverständlich durch die Rolle des *suspense* als bevorzugte Form der Narration verdeutlicht wird), auch eine ideologische oder zumindest axiologische Grundlage hat; auf dieser Grundlage entstehen für den Zuschauer Spannungen, sobald die von der einen oder anderen Filmfigur oder einer Situation repräsentierte Wertigkeit für diesen eine andere Wertigkeit ins Spiel bringt. In seinem Bestreben, ein universell gültiges Modell zu finden, hat Greimas jedoch die ideologische Dimension weit unterschätzt (er verkennt sie nicht völlig, trennt das Narrative aber deutlich vom Semantischen; vgl. Greimas 1983, 65), sodass die analysierten Erzählungen stets wertfrei erscheinen, beschränkt auf ihre formal-logische Auflösung und auf die mehr oder weniger große Akzeptanz des Dargelegten durch den Leser.⁷

Statische Betrachtungsweise, «universelle» Neutralität. Hinzufügen muss man, dass Greimas, wie ich glaube, die Begriffe für die Eckpunkte des semiotischen Vierecks so umfassend gewählt hat,⁸ dass sie die Gliederung einer Erzählung gar nicht erfassen können, sobald es sich um einen einigermaßen umfangreichen und komplexen Text handelt. Diese Begriffe mögen sich für Erzählungen vom Typ Märchen oder Novelle eignen, ihre Handhabung er-

- 6 [Anm. d. Übers.:] Geschichte (*histoire*, engl. *story*) und Erzählung (*récit*, engl. *narrative*) bezeichnen den Erzählstoff in seiner logisch-semantisch Charakteristik respektive die Erzählstruktur, d. h. die Abfolge der Ereignisse, so wie diese in einem Film präsentiert werden (das Produkt); die Narration betrifft in der französischen Terminologie einerseits den Erzählprozess (im Sinne der Enunziation), andererseits die Ebene der Erzählinstanz, des narrativen Akts, gegebenenfalls des Erzählers (als Voice-over oder als Figur), die sich in zeitlicher Distanz zur Erzählung situiert. Obwohl der Begriff der Narration (für Erzählung) heute in der deutschen Sprache gängiger und unverfänglicher ist, wurde aus theoriegeschichtlichen Gründen die Unterscheidung Geschichte vs. Erzählung, die diesen Aufsatz dominiert, beibehalten; vgl. Greimas/Courtés 1993 sowie Genette 1994, 15ff.
- 7 Im Bereich der Filmanalysen gibt es jedoch eine Untersuchung, die diese auf Greimas' Arbeiten zurückgehende Dichotomie vermeidet und das Narrative, das Semantische und das Ideologische verbindet; vgl. Poppe 1988.
- 8 [Anm. d. Übers.:] Die tiefenstrukturellen Relationen des semiotischen Quadrats umfassen vier (variable) Begriffe: etwa *Leben/Tod*, ergänzt um ihre jeweiligen Negationen *Nicht-Tod* und *Nicht-Leben*.

weist sich jedoch als extrem kompliziert, wenn wir es mit der Geschichte und Erzählung eines Films zu tun haben. Man muss allerdings zugeben, dass dieser Vorwurf weniger der Theorie selbst gilt als den Versuchen, sie auf Texte und Filme anzuwenden. Denn die Versuchung ist natürlich groß, das zum Ausgangspunkt zu nehmen, was in der Theorie nur der Endpunkt einer langen und komplexen Analyse sein kann, um so eine ganze Geschichte auf eine einzige Situation zu reduzieren und diese wiederum auf ein semiotisches Viereck, ganz so, als gäbe es im Verlauf der Geschichte keinerlei Verhandlungen und Vermittlungen. Wir begegnen hier einer altbekannten Schwierigkeit, und zwar jener der Zusammenfassung, derer man sich bedient, wenn man es eilig hat und dem Leser begreiflich machen will, um was es geht. Diese Praxis der Zusammenfassung, die bei den Greimas-Anhängern zum semiotischen Viereck führt, birgt auch bei Lévi-Strauss und in den Filmanalysen stets dasselbe Risiko: das der Zirkularität, da der Autor die Begrifflichkeit seiner Zusammenfassung bereits im Hinblick auf das gewünschte Ergebnis wählt. Nun wird das Bestreben, die verschlungenen Wege einer Geschichte in den Griff zu bekommen und auf ein aktantielles Schema oder semiotisches Viereck zu reduzieren, effektiv dadurch bestärkt, dass die Propp'sche Tradition sich einerseits auf kurze Texte und andererseits auf Erzählungen vom Typus Märchen oder Novelle stützt, deren Figuren und Handlungsstränge ziemlich ... kantig (*carré*)⁹ sind. Es gibt nur eine geringe Anzahl von Figuren, die sich zudem im Verlauf der Handlung kaum verändern: Leicht können sie in allgemeine Begriffe gefasst werden. Der Übergang von Figuren zu Aktanten erscheint hier einfach, da die Oppositionen stark, stabil und leicht auszumachen sind.

Nun scheint mir, als ließen sich einige Klippen umschiffen, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass es in der Tradition von Propp zu Greimas und Brémond eine Abzweigung gibt, die Claude Lévi-Strauss als erster eingeschlagen hat und auf der ihm Philippe Hamon (dessen Arbeiten zum Teil ebenfalls von Greimas beeinflusst sind) mit seiner Romantheorie gefolgt ist (vgl. Lévi-Strauss 1975; Hamon 1977). Bevor ich darauf zurückkomme, möchte ich kurz Lévi-Strauss' Kritik an Propp darlegen. Er wirft Propp vor, sein System sei rein formalistisch und könne nie in den sozialen Kontext münden, in dem die Märchen entstanden sind und verwendet wurden. Außerdem kritisiert der Anthropologe, die Funktionen seien so angelegt, dass sie die Figuren als nicht weiter teilbare Grundeinheiten darstellten; durch eine Analyse ihrer Attribute hingegen würde eine Untersuchung möglich, die vermutlich sowohl subtiler als auch näher

9 [Anm. d. Übers.:] Wortspiel mit der substantivischen Bedeutung von «carré» = Viereck und der adjektivischen, die auch mit «eindeutig, geradlinig» wiedergegeben werden kann.

am sozialen Kontext wäre, als es Propp vorschlägt.¹⁰ Eine Analyse der Attribute ließe vielleicht eine genauere Betrachtung dessen zu, was Paul Ricoeur die «Fabelkomposition» nennt, die meines Erachtens auch dem Leser als roter Faden seiner Lektüre und seiner Lust an der Erzählung und der Geschichte dient. Das System der Attribute wiederum ermöglicht uns vielleicht, genauer zu erfassen, was ideologisch ins Spiel gebracht und aufs Spiel gesetzt wird und was die Geschichte und ihren Ablauf daher für den Zuschauer lebendig macht. Die folgende Untersuchung gründet in der Annahme, dass die Arbeiten von Lévi-Strauss (Attribute und Kontext) mit jenen von Paul Ricoeur (Fabelkomposition) in Fragen der Erzählanalyse zur Übereinstimmung zu bringen sind.

Lässt man Paul Ricoeurs sehr weit gefasste Definition von Erzählung gelten, derzufolge diese durch den Handlungsverlauf eine «Synthesis des Heterogenen» vollzieht,¹¹ und obwohl ich nur mit Mühe den Optimismus des Philosophen teilen kann, wenn er vom schöpferischen und positiven Aspekt spricht, den diese Synthese für jede Erzählung darstellt, so muss uns doch aus diesem Blickwinkel die Ähnlichkeit auffallen, die Ricoeurs Auffassung der Erzählung mit Lévi-Strauss' Vorgangsweise bei der Analyse des Funktionierens und der Funktion der mythischen Erzählung hat. Beide sind der Ansicht, dass die fiktionale Erzählung bemüht ist, ein symbolisches Netzwerk in Gang zu setzen und dadurch im Imaginären einen oder mehrere reale Widersprüche (das Heterogene) aufzulösen (Synthesis).¹² Wenn der Handlungsverlauf dem Werden der Figuren entspricht und diese, so immer noch Lévi-Strauss, als «Bündel differentieller Elemente» definiert werden (Lévi-Strauss 1975, 158),¹³ ist es Aufgabe der Erzählung, eine Synthese dieser Elemente zu vollziehen.

Meines Erachtens muss man, so wie es Philippe Hamon für den realistischen

- 10 Es sei dennoch angemerkt, dass Propp sich in *Morphologie des Märchens* der Bedeutung der Attribute nicht ganz verschließt. Doch gibt er dies erst sehr spät, gegen Ende des Werks zu, nachdem er zuvor behauptet hat, die Attribute gehörten zum bedeutungslosen Plunder der Variablen. Nun deutet er an, dass die Attribute möglicherweise ihrerseits auch ein System innerhalb der Erzählung bilden und daher genauso wie die Funktionen untersucht werden könnten.
- 11 Vgl. das Kapitel «Mimesis II», in: Ricoeur 1988, 104. Abgesehen von Lévi-Strauss' Arbeit und über Ricoeurs expliziten Verweis auf Frank Kermodes *The Sense of an Ending* (1967) bei der Verwendung des Terminus «dissonante Konsonanz» hinaus, ist es kaum möglich, folgende Bezüge nicht herzustellen: zu Roman Jakobsons Konzept der Poesie (Jakobson 1981), zu Julia Kristevas Begriff «accord des écarts» (Kristeva 1969, 132ff) und zu Barbara Herrnstein Smith mit ihrer Untersuchung zur *Poetic Closure* (1968). Auffallend ist, dass die beiden letzteren den Vergleich zur Musik aufnehmen, den wir schon bei Lévi-Strauss finden.
- 12 Hier sehen wir eine Verwandtschaft zwischen Lévi-Strauss und Lacan, die durch ihren gemeinsamen Freund Jakobson vermittelt scheint.
- 13 [Anm. d. Übers.:] Lévi-Strauss zitiert hier Jakobsons Definition des Phonems und überträgt es auf die Gestalt im Märchen.

Roman getan hat, aus der Arbeit des Anthropologen auch für das Erzählkino zahlreiche Konsequenzen ziehen. Im Folgenden möchte ich fünf davon aufzählen:

1. Mythos und Märchen sind von Roman und narrativem Film abzusetzen. Der Unterschied besteht jedoch keineswegs in der «psychologischen Entwicklung», die die Figuren nunmehr zu durchlaufen haben, und auch nicht in deren Eintritt in den Bereich des Weltlichen; er liegt vielmehr darin, dass die Erzählung von Roman oder Film sich nicht mehr aus starken, extremen, frontalen Oppositionen entwickelt, sondern aus abgeschwächten, partiellen, brüchigen, bei denen die Nähe zueinander eine wesentlich größere Rolle spielt, als es bei ersteren der Fall ist (vgl. Lévi-Strauss 1973, 134f). Die analytische Arbeit wird dadurch gewiss schwieriger und akrobatischer, allerdings macht es die Handlung auch schillernder, ihren Ablauf flüssiger und erhöht so das eigentlich perverse Vergnügen des Lesers oder Zuschauers, der sich darin übt, im Ähnlichen das Verschiedene und im Heterogenen die Übereinstimmungen zu erkennen, kurz: der an einem Spiel teilnimmt, auf dessen Grundriss er die Wände verschieben kann, um unterschiedliche Anordnungen zu erhalten und auszuprobieren. Wer dieses Funktionieren der filmischen Erzählung verkennt, verkennt zugleich ihre Funktion in den ästhetischen, spielerischen, intellektuellen und ideologischen Aspekten, die sie für den Zuschauer beinhaltet.

2. Die Figur ist keine Einheit, denn sie ist spaltbar. Da sie aus einem *Bündel* von Elementen besteht, ist sie nicht homogen, sondern zerlegbar, heterogen und damit offen für *logische Widersprüche*. Wichtig ist nun nicht mehr das sentimentale Zusammenspiel der Figuren oder die chronologische Abfolge der Funktionen, sondern die logische Beziehung zwischen ihren Elementen im Doppelspiel von Erzählung und Geschichte.

Die konstitutiven Elemente einer Figur definieren sich *in diesem Stadium* durch das, was sie ist, was sie besitzt und was sie tut. Daher hängen sie zum Teil auch vom Filmschauspieler ab (von seinem Aussehen und seinen bisherigen Rollen, deren Merkmale er mit einbringt) und werden weitgehend von der Darstellung (*figuration*) übernommen. Ihre semiotische Organisation verläuft damit notwendig über eine Ikonologie: die Figur im Film ist also spaltbar und sichtbar.

3. Wenn jede Figur aus einem Bündel *differentieller* Elemente besteht, so ist sie auch in das aus den anderen Figuren gewobene Netz verstrickt. Sie befindet sich, genauer gesagt, an jenem Kreuzungspunkt der auch alle anderen Figuren durchziehenden Gesamtheit dieser Netze, der exakt den verschiedenen Elementen entspricht, die in *einem ganz bestimmten Moment* von Erzählung und Geschichte die ihren sind. Denn in der Tat steht eine Figur nur auf einer oder mehreren Achsen (die jeweils einem Element entsprechen) in Opposition zu

einer anderen,¹⁴ während sie sich wiederum entlang anderer Achsen in Opposition zu anderen Figuren befindet. Die Opposition selbst beinhaltet Relationen der Identität (zwei Figuren haben ein oder mehrere Elemente gemeinsam), der Antinomie (zwei Figuren besitzen zwei einander ausschließende Elemente), der Differenz (eine Figur besitzt ein Element, das die andere nicht hat) und der Komplementarität (eine Figur hat ein Element, das sich ergänzend zu dem einer anderen Figur verhält). Die Identität kann zur Antinomie führen (Konfrontation mit dem Doppelgänger), die Differenz zur Komplementarität, und dieser Prozess kann sich als Endlosschleife wiederholen. So definiert sich eine Figur niemals *per se*, nicht nur aufgrund der Heterogenität ihrer eigenen attributiven Elemente (vgl. 2.), sondern auch, weil sie in die aus den Elementen der anderen Figuren geknüpften Netze eingebunden ist. Will man eine Figur beschreiben, so muss man die Netze beschreiben, in die ihre Elemente verstrickt sind, muss also alle Figuren beschreiben.¹⁵

Doch auch das genügt noch nicht. Es gilt, nicht nur den Überblick über alle differentiellen Elemente zu bewahren, die von der Gesamtheit der Erzählung in Gang gesetzt werden, es gilt darüber hinaus das Zusammenspiel all dieser Elemente in jeder Phase von Geschichte und Erzählung zu betrachten, denn erst in der doppelten Dynamik ihres Ablaufs entwickeln sich die relationalen Permutationen.

4. Sowohl linguistisch als auch visuell etabliert, konfrontiert, verändert und tauscht die Erzählung in ihrem Ablauf die attributiven Elemente der Figuren innerhalb eines Systems, aus dem es unterwegs kaum Ausstiege gibt (sie entsprechen transitorischen Elementen, die notwendig sind, um den Übergang von einem Zustand des Systems zu einem anderen zu ermöglichen), während sie formal den Fortbestand der Träger dieser Attribute (der Figuren) gewährleistet. Die Pole, zwischen denen die Elemente sich fast wie in einem «Bäumchen-wechsle-dich»-Spiel bewegen, bleiben erhalten. Wird ein Träger eliminiert, zieht dies die eine oder andere Form der Neuverteilung (z.B. expliziten Mangel oder Substitution) der Elemente nach sich, die ihm zu Eigen waren. Zumeist handelt es sich jedoch um einen Tausch oder Vergleich. Vor allem in diesem Punkt begegnen wir über den Umweg von Lévi-Strauss und Philippe Hamon wieder Paul Ricoeur und seiner Synthese des Heterogenen. *Quer durch die verschiedenen Phasen* – die man auch als Versuche betrachten kann, Heteroge-

14 Ich möchte in Erinnerung rufen, dass Opposition nur auf dem Hintergrund von Identität bestehen kann und sich auf einer gemeinsamen Achse mit entgegengesetzten Elementen darstellt.

15 Vgl. meine Analyse des Films LAURA (USA 1944, Otto Preminger) in Vernet 1985.

nität zu reduzieren, auch wenn ihnen dies nur mangelhaft oder vorübergehend gelingt, so dass sie weitere Versuche nach sich ziehen – ist es die Funktion der Erzählung (durch Verschmelzung *oder* Ausschließung, durch Verschmelzung *und* Ausschließung) eine finale Synthese anzubieten.¹⁶

5. Diese letzte Konsequenz hat sich in den drei vorangegangenen bereits unterschwellig vorbereitet: Der Figur, die solchermaßen doppelt in heterogene Elemente und in transitorische Konfigurationen zerlegt wurde, lässt sich nicht mehr einfach ein einziger Ort zuschreiben. So wird sie nicht nur aus der Ferne von den anderen Figuren bestimmt (ihre Elemente werden definitorisch durch den Ort bestätigt, den sie in Bezug auf die Elemente der übrigen Figuren einnehmen); darüber hinaus können andere Figuren zu Trägern werden, die bestimmte Elemente der Figur *für sie* übernehmen. So kann eine Nebenfigur zur gespaltenen, teilweisen, karikierenden oder potentiellen Repräsentation einer Hauptfigur werden und damit einen partiell losgelösten Teil ihres Bündels, ihres Spektrums an Attributen darstellen.

Wenn wir diese Überlegung noch ein Stück weiterdenken und das System stärker in Bewegung versetzen, so können wir durchaus in Betracht ziehen, dass zu einem bestimmten Moment der Erzählung verschiedene Nebenfiguren das verkörpern, wozu sich die Hauptfigur möglicherweise entwickeln und was wahrscheinlich aus ihr folgen wird, um so, ausgehend von der Dynamik, die der ursprünglichen Heterogenität ihrer Elemente eingeschrieben war, eine Form ihrer Synthese zu verkörpern. Bestimmte Figuren entsprächen demzufolge unterschiedlichen, anzustrebenden oder zu vermeidenden Konfigurationen (vgl. Greimas 1983, 65) des möglichen zukünftigen Schicksals der Hauptfigur. Diese Konfigurationen können mehr oder weniger monströs sein (und daher zu vermeiden oder zu verwerfen) oder aber mehr oder weniger geglückt (und daher anzustreben oder aufrecht zu erhalten), in jedem Fall bleiben sie so lange *Annäherungen*, bis sich am Ende eine kohärente, stabile Figur für den Zuschauer herausgebildet hat.¹⁷ Eine Figur zu analysieren bedeutet also, ihrem narrativen Schicksal auf dem Weg durch die anderen Figuren zu folgen. Wollte man sich einer bildlichen Metapher bedienen, um die Plastizität des gesamten Systems zu veranschaulichen, so könnte man sagen, die Erzählung zeige zunächst, in Form von Hilfsfiguren samt ihren Lebenswegen, nur ungewisse, bewusst verzerrte Anamorphosen der Hauptfigur, bevor sie diese als «aufrechte» Figur (*figure*) (wieder)herstelle.

16 Hier sei angemerkt, dass der «ursprüngliche Mangel» bei Propp Homogenität zerstört.

17 Ich komme später noch auf die Bedingungen zurück, die eine solche Figur akzeptabel machen.

Bevor ich nun mit meiner Beispielanalyse von *MILDRED PIERCE* (*SOLANGE EIN HERZ SCHLÄGT*, USA 1945, Michael Curtiz) beginne, möchte ich noch zwei Anmerkungen machen. Die erste betrifft den Ort der Wertigkeit im System, die zweite die Beziehung zwischen Film (zumindest dem klassischen amerikanischen Kino, mit dem ich mich beschäftige) und Mythos. Auch wenn sich die Geschichten, die das Kino erzählt, vom Roman herleiten und wir daher, um unsere Methodologie anzupassen, in Erinnerung behalten müssen, was Lévi-Strauss über die *Abschwächung* der Oppositionen sagt, so hat das Erzählkino doch auch etwas vom Mythos bewahrt. Ich werde drei Gründe dafür nennen, von denen zwei sich wechselseitig bedingen.

Mit meiner ersten Anmerkung möchte ich Folgendes hervorheben: Da das System der Figuren über Diskontinuität und Differenz funktioniert, muss es Wertigkeit erzeugen,¹⁸ die den Elementen, die einzelnen Figuren im Zuge der Geschichte zugeschrieben werden, ein zusätzliches semantisches Potenzial verleiht. Semantisches Potenzial und narrative Struktur ziehen also an einem Strang: Wertigkeit, oder genauer gesagt, Bewertung, denn unter diesem Blickwinkel <denken> auch die Figuren <einander> und bewerten sich damit in gewisser Weise gegenseitig. Man kann leicht nachvollziehen, wie Philippe Hamon (von dem ich den Terminus <Bewertung> entlehne) in seinem Vorgehen vom semiologischen Status der Figur über das Personal des realistischen Romans zum ideologischen Status des Textes gelangt (vgl. Hamon 1984). Dennoch erlaubt es die strukturelle Ehrfurcht, die er dem Text entgegenbringt, dem Autor nicht (es handelt sich um ein theoretisches Verbot), auch die Ideologie der Gesellschaft, in der dieser Text entstanden ist, in Rechnung zu stellen und so ein Licht darauf zu werfen, wie der literarische Text den ideologischen Diskurs mit dem Versuch, reale Aporien aufzuheben, bearbeitet. Aus dieser Perspektive scheint mir die Dreiheit, als die Paul Ricoeur die *Mimesis* betrachtet, zutreffender (vor allem im Hinblick auf den Begriff der vorgängigen Semantisierung der Handlung) und zugleich fruchtbarer für unser Vorhaben.¹⁹

Mit meiner zweiten Anmerkung sei erstens darauf hingewiesen, dass Filme

18 Vgl. Greimas/Courtés 1993, den Artikel «Valeur».

19 Vgl. Ricoeur 1988, vor allem 77f. Rufen wir uns kurz in Erinnerung, dass *Mimesis I* den der Erzählung vorangehenden Bezug auf das Feld der Praxis, auf ein «Vorverständnis» der Handlung bezeichnet; *Mimesis II* ist die poetische Konfiguration, deren dreifache Funktion (S.105f) es ist, die Ereignisse in eine erzählte Geschichte zu verwandeln, auf die syntagmatische Achse Elemente der paradigmatischen Achse zu projizieren sowie auf dem Weg über seine zeitgebundenen Charakteristika eine Synthese des Heterogenen herzustellen. *Mimesis III* schließlich ist die Begegnung, der Schnittpunkt (S. 114) zwischen der Welt des Textes und der Welt des Lesers.

aufgrund ihrer hohen Produktionskosten und der Probleme, diese wieder einzuspielen, von vornherein auf ein breites Publikum abzielen. Sie müssen sich also auf jene dramatischen Elemente stützen, die am ehesten von allen Schichten einer Gesellschaft oder von unterschiedlichen Gesellschaften geteilt werden. Ohne deswegen universell sein zu müssen, sollten diese Elemente doch allgemein verbindlich sein. Zweitens bleibt der Film, selbst wenn er eine komplexe, dem Roman verwandte Geschichte erzählt, doch äußerst begrenzt in seinen Mitteln, zum einen (aus Kosten- und Vertriebsgründen) durch seine Standardlänge von 90 Minuten, zum anderen aufgrund der Labilität seiner durch die Projektionsgeschwindigkeit flüchtigen Materialien (Licht und Ton). Wenn er Bedeutung schaffen will, so muss er, selbst wenn er aus dem Reichtum all seiner Möglichkeiten schöpft, die bedeutungstragenden Wertigkeiten so grob stricken, dass sie rasch augenfällig werden. Und mögen die Oppositionen innerhalb der filmischen Erzählung auch kleinteilig, subtil oder abartig sein, so funktionieren sie doch auf der Grundlage starker Konfigurationen und deutlich markierter Achsen. Durch den Einsatz eines begrenzten Vorrats von Stars (und diesbezüglich haben die zweitrangigen, auf bestimmte Rollen spezialisierten Schauspieler durchaus denselben Status), die von Film zu Film in einem streng geregelten Spiel von Wiederholung und Variation weitergereicht werden, schreibt sich die filmische Erzählung außerdem (und das ist mein dritter Grund) in die Intertextualität ein. Mit Lévi-Strauss könnte man sagen, dass Figuren und Filme «einander denken». Und mit Panofsky, dass sie sich nur *inter se disputando* denken lassen.

II.

Nun kann ich endlich auf mein Filmbeispiel zurückkommen, auf *MILDRED PIERCE* von Michael Curtiz. Meine Wahl fällt auf diesen Film, der bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen war, eben weil diese Untersuchungen mich nicht zufrieden gestellt haben: Zumeist widmen sie sich nur der Hauptfigur und in mindestens zwei Fällen nähern sie sich dem Film außerdem mit dem Vorurteil einer eindeutigen Ideologie:²⁰ Es handle sich um einen jener *Women's films*, die einzig die Botschaft «Zurück an den Herd!» transportieren.

20 Vgl. Nelson 1985; Cook 1978. Die Analyse in Joyce Nelsons Artikel ist ausgezeichnet und war für mich sehr inspirierend, vor allem, was die männlichen Figuren betrifft; meine kritische Bemerkung richtet sich also nur gegen ihre Schlussfolgerung. Pam Cooks Artikel ist wesentlich eindimensionaler. [Anm. d. Hg.:] Vgl. auch David Bordwell, «Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in *MILDRED PIERCE*». In: *Montage/AV* 1,1, 1992, S. 5–24.

Die erzählte Geschichte zielt ideologisch nur darauf ab, die Frauen nach der Rückkehr der Männer aus dem Krieg wieder aus den Fabriken und dem gesamten Produktionsprozess zu verdrängen und heim in die Küche zu schicken. Doch wenn Mildred beim Teigkneten gezeigt wird, geschieht dies am Anfang von Film und Geschichte und keineswegs am Ende. Im Unterschied zu zahlreichen anderen Filmfiguren verfügt keiner der vorkommenden Männer über eine militärische Vergangenheit. Und außerdem ist Mildred nicht nur Mildred, sondern auch Joan Crawford.²¹

Michael Curtiz' Film bringt hauptsächlich neun Figuren ins Spiel, fünf weibliche und vier männliche. Auf der weiblichen Seite: Mildred, ihre beiden Töchter Kay (die jüngere) und Veda (die ältere), ihre Haushälterin Lottie und ihre Assistentin Ida. Zwei weitere Frauen treten nur kurz auf: Maggie Biederhof, eine freundliche, aber eher hausbackene Kleinbürgerin, die Mildred ihren ersten Mann vorübergehend ausspannt, bevor sie durch Heirat mit einem berühmten Fremden aus der Geschichte verschwindet; und Mrs. Forrester, eine trockene Großbürgerin und knallharte Geschäftsfrau, die sich weigert, der in ihren Augen nicht standesgemäßen Ehe zwischen Veda und ihrem Sohn zuzustimmen. Mrs. Forrester verschwindet, nachdem dieser Fall erledigt ist. Auf der männlichen Seite: Bert, Mildreds erster Mann, Monte Beragon, ihr zweiter Mann, und Wally, ihr Dauerverehrer. All diese Hauptfiguren definieren sich in Bezug auf Mildred. Die Reihe der Männer wird vervollständigt durch Inspektor Peterson, der Mildreds Zeugenaussage aufnimmt und als reiner Vertreter des Gesetzes fungiert. Aufgrund ihrer bloß funktionalen, nicht näher ausgeführten Rollen möchte ich den jungen Forrester, drei Polizisten, Mildreds Buchhalter sowie einen Arzt beiseite lassen.

Mildreds von ihr selbst erzählte Geschichte ist nicht heiter.²² Als brave Ehefrau bessert sie ihr bescheidenes Haushaltsgeld auf, indem sie Kuchen bäckt und in der Nachbarschaft verkauft. Sie trennt sich von ihrem arbeitslosen Mann Bert, der sich mehr für die Nachbarin Biederhof interessiert als für die Suche nach einem neuen Arbeitsplatz. Um die Familie durchzufüttern und Veda die Erziehung zukommen zu lassen, die ein junges Mädchen braucht, heuert sie mit der Unterstützung von Ida als Kellnerin in einer Snackbar an. Dort vollbringt sie schon bald wahre Wunder, und daneben entfaltet sie mit Lotties Hilfe in Heimarbeit ihre Backkünste. Mit dem Geld, das sie mit all diesen Tä-

21 Zu den Beziehungen zwischen Star und Filmfiguren vgl. Allen/Gomery 1985; Klapat 1985; Naremore 1983; Vernet 1988.

22 Vgl. das vollständige Drehbuch in der *Warner Bros. Screenplay Series*, The University of Wisconsin.

tigkeiten so fleißig verdient und mit Hilfe von Wally, kauft sie Monte eine Villa ab, die sie zum Restaurant umbaut.

Während sie sich mit diesem eine kleine Erholungspause gönnt, stirbt Kay trotz aller Bemühungen Berts im Hause Maggie Biederhofs an einem böartigen Husten. Das Restaurant wird, vor allem dank Idas Unterstützung, ein Erfolg: Es ist das erste einer Kette. Doch Veda, deren Betreuung Mildred Monte überlassen hat, da sie von ihren Unternehmungen allzu sehr in Anspruch genommen wird, ist mittlerweile mehr als nur ein verwöhntes Gör: Sie erpresst die Familie Forrester mit einer vorgetäuschten Schwangerschaft, um sich mit einem Scheck abfinden zu lassen. Mildred sieht sich gezwungen, sie wegzuschicken, und zieht sich alleine zurück, um Ruhe zu finden.

Als sie zurückkehrt, heiratet Mildred Monte im Tausch gegen sein Familienschloss (das sie in ein prachtvolles Anwesen verwandelt) und seinen guten Einfluss auf Veda. Doch Monte lässt sich von Mildred aushalten, und Veda tritt als Bauchtänzerin in einer Matrosenbar auf, die Wally gehört. Als Bert die verlorene Tochter zurück in den Schoß der Beragons bringt, ist es schon zu spät. Mildred wird von allen Seiten verraten: Monte zwingt sie, ihre Restaurants an Wally abzutreten, und ist außerdem Vedas Geliebter. Diese tötet ihn schließlich aus verletzter Eitelkeit und wird von der Polizei verhaftet.²³

Würde man hier den Schlusstrich ziehen, so hätte Mildred alles verloren: ihren ersten Mann, ihre jüngere Tochter, ihren zweiten Mann, ihre ältere Tochter sowie ihre Restaurants. Sie ist als Frau, als Mutter und als Unternehmerin gescheitert. Doch hier abzuschließen hieße, die allerletzten Einstellungen des Films zu unterschlagen. Nach dem Alptraum dieser dunklen Nacht, in der Mildred alles verliert,²⁴ verlässt sie das Kommissariat Arm in Arm mit dem guten Bert, und die beiden gehen gemeinsam der aufgehenden Sonne entgegen. Gewiss ist die Versuchung groß, angesichts des Vorangegangenen diese Wiederherstellung *in extremis* eines feierlichen Happy Ends abzulehnen, vor allem auch, weil man in einer Ecke des Bildes zwei knieende Putzfrauen sieht, die den Fußboden aufwischen, was, so die Meinung anderer Interpreten, un-

23 Es ist unmöglich, eine *genaue* Zusammenfassung der Handlung eines Films zu geben. Diese hier soll einerseits als Erinnerungsstütze dienen und andererseits die wichtigsten Etappen in den Beziehungen zwischen den verschiedenen Figuren nachzeichnen. So folgt sie auch der Chronologie der Geschichte und nicht der Erzählung, mit deren Interferenzen wir uns später noch beschäftigen werden.

24 Tatsächlich kommt es in einer einzigen Nacht zur gleichzeitigen Eskalation aller Aspekte des Dramas (Montes Ermordung, Mildreds Verzweiflung, die Falle, in die Wally tappt, und die Begegnung im Kommissariat) und in der Folge zur Erzählung Mildreds, die Inspektor Peterson mitteilt, was bisher geschah.

weigerlich als Antizipation von Mildreds zukünftigem Schicksal zu deuten sei. Doch kann dieses Ende nicht gleichzeitig falsch und zutreffend sein. Ich für meinen Teil kann es weder ablehnen noch kategorisch für frauenfeindlich halten, denn es bereitet sich schon von weit her im Film vor, hängt es doch eng mit der jüngeren Tochter zusammen.

Kays Leben wird in der Mitte des Films brutal beendet. Unmittelbar davor hatte Mildred es sich mit Monte gut gehen lassen (Szenen voller Luxus, Badevergnügen, schöne Kleider, Kaminfeuer und sanfte Musik). Unmittelbar danach eröffnet Mildred mit großem Pomp ihr Restaurant, das noch dazu ihren in leuchtenden Lettern geschriebenen Namen trägt (Szenen frenetischer Betriebsamkeit und sofortigen Erfolgs) (Abb. 1, 2, 3). Innerhalb des weiblichen Paradigmas hatten Kay und Veda eine einfache, aber starke Gruppe gebildet. Das erste Mal wird Kay in Latzhose gezeigt, als sie mit Nachbarsjungen auf der Straße Baseball spielt. Veda, die im gut geschnittenen Kostüm von ihrer Klavierstunde heimkehrt, scheint dieses schmutzverschmierte Kätzchen unterwegs am Nackenfell zu packen und nach Hause zu tragen. Kay ist sorglos (Vorrecht der Jugend) und unkompliziert (Abb. 4, 5). Sie verschmäht die aufwendigen Torten, die ihre Mutter für die reichen Nachbarn bäckt, zugunsten einfacher Hamburger. Sie interessiert sich nicht dafür, schick auszusehen, und vergnügt sich einmal auch damit, in komischer Verkleidung eine Art Rumba zu tanzen und zu singen. Sie ist jung, unbekümmert, unschuldig, liebenswert und gesund. Doch sie wird von ihrer Mutter etwas vernachlässigt. Ihr Tod stellt also ein Opfer und einen Skandal dar, ist er doch sowohl narrativ ungerechtfertigt als auch moralisch ungerecht. Narrativ ungerechtfertigt, da Kay ein gesundes Mädchen ist, deren tragisches Ende, abgesehen von einem kleinen Husten, in keiner Weise vorbereitet war. Moralisch ungerecht nicht nur, weil sie ein unschuldiges Kind ist, sondern auch, weil ihr Tod deutlich als Ergebnis von Mildreds egoistischer Vernachlässigung (daher die Umrahmung durch die Liebesszene mit Monte und die übergangslose Eröffnung des Restaurants) sowie ihrer Vorliebe für Veda gekennzeichnet ist.²⁵ Kay wird Mildreds blindem Ehrgeiz, ihren Vergnügungen und denen ihrer älteren Schwester geopfert.

So wird Veda stets im Zentrum der Aufmerksamkeit ihrer Mutter gezeigt. Zunächst ist sie bloß ein kokettes Mädchen, das die Sorgen ihrer Mutter teilt und versteht und brav klassische Stücke am Klavier übt. Veda steht Mildred also näher, was auch von der Inszenierung mehrfach dadurch betont wird, dass

25 Um den Skandal voll zu machen, stirbt Kay nicht daheim oder im Spital, sondern bei Mrs. Biederhof, während ihre Mutter sich bei Monte aufhält: Ihr Tod ist das Ergebnis familiärer Unregelmäßigkeiten.

sie einander ein wenig ähnlich sehen, manchmal auch ähnlich angezogen sind. Beiden gemeinsam ist der Wunsch, den beengten Verhältnissen zu entkommen. Ihre Ähnlichkeit gipfelt schließlich darin, dass sie für Monte austauschbar sind. Doch diese Nähe dient nur dazu, das, was sie letztlich trennen wird, deutlicher herauszustellen: Veda wird am Ende zum Anti-Subjekt des Subjekts Mildred: ein zimperlicher Snob, versessen auf Polo und französische Redewendungen, gierig nach mondänem Leben, Lustbarkeiten und leicht verdientem Geld. Veda verachtet die Arbeit ihrer Mutter (wie die Episode zeigt, in der sie Mildred demütigt, indem sie deren Kellnerinnenuniform Lottie anzieht) und ebenso ihr hart verdientes Geld (sie behauptet, es rieche nach verbranntem Fett), und sie führt das Leben einer von Großbürgertum und Adel faszinierten Müßiggängerin (wie die Episoden mit den Forresters und mit Monte belegen), die sich mit den niedrigsten Mitteln Geld beschafft: Sie borgt von den Angestellten, ohne zurückzuzahlen, erpresst einen jungen Einfaltspinsel mit einer vorgetäuschten Schwangerschaft, verkauft ihren Körper an Matrosen. Böse, un-



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

dankbar, skrupel- und ehrlos, wie sie ist, macht sie dasselbe wie Mildred, nur ohne zu arbeiten, ohne Moral und ohne Hemmungen. Sie steht eindeutig auf der Seite der *Übertreibung*, was schon die fleischige Blüte, die sie nahezu immer im Haar trägt, ausreichend andeutet. Diese Blüte wird zu ihrem Markenzeichen: Sie ähnelt einer Chrysantheme, dem Symbol der Frische, die ihr anfangs zu Eigen war (als erblühendes Mädchen), wird jedoch zum Indiz unangebrachter Koketterie (Veda trägt sie zum Morgenmantel), einer zur Schau gestellten Vulgarität (zwei verblühte Blumen in der Matrosenbar) und schließlich von todbringender Sexualität und Gier (Montes Ermordung) (Abb. 6, 7). Veda lehnt Bert ab, verhält sich jedoch einladend zu Monte und Wally, als Mildred sich, nachdem sie sich von

den beiden losgesagt hat, erneut Bert zuwendet. So fügt sich eins zum anderen. Auf der einen Seite Kay: Latzhose, Baseball, Hamburger und Volksliedchen; unschuldig, nachlässig und unbekümmert, Bert zugeordnet, stirbt sie unvermittelt. Auf der anderen Seite Veda: elegante Kleider, Polo, Cocktails und «Valse brillante»; schuldig, verwöhnt und affektiert, Monte zugeordnet, verkommt sie langsam. Kay ist eine gute kleine Amerikanerin, Veda ein «typisch europäischer» Snob. Die Ältere scheint erst durch den Tod der Jüngeren aufzublühen. Wenn beide am Ende ihrer gegenläufigen Schicksale zum Verschwinden verurteilt sind, so weil sie beide Opfer von Mildreds Übertreibungen werden: übertriebene Vernachlässigung Kays, übertriebene Sorge um Veda. In Wahrheit verkörpern Kay und Veda gemeinsam zwei Aspekte ihrer Mutter: den der Gattin des einfachen Bert und den der Gattin des raffinierten Monte.

Doch es gibt noch ein weiteres Paar weiblicher Figuren: Ida und Lottie. Ida ist groß, blond und intelligent. Sie ist ein Arbeitstier und wird, nachdem sie zunächst Mildreds erste Chefin war, zu deren treuer Adjutantin, die über alles wacht (Abb. 8, 9). Sie ist tüchtig und unabhängig, doch ihre Energie und Offenheit sind für den Geschmack der meisten Männer ein wenig zu massiv. Auch Lottie ist Mildreds Adjutantin, aber sie ist klein, schwarz und dumm, untüchtig und abhängig. Man hat dieser Figur bis jetzt nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl in ihr eine Frauenfeindlichkeit zum Ausdruck kommt, die umso stärker ist, als sie ganz <natürlich> mit Rassismus einhergeht. Aufgrund von Lotties dunkler Haut wirkt es <normal>, dass sie auch dumm,



Abb. 6



Abb. 7

einsam und ohne Zukunft ist: Sie verschmilzt mit ihrer Küchenschürze. Ida handelt rational und macht keine großen Worte. Lottie hingegen quasselt mit ihrer Fistelstimme unentwegt dummes Zeug, als wäre sie ein Äffchen, das nur irrtümlich sprechen kann.²⁶ In der Tat ist Lottie sowohl physisch als auch beruflich Idas Karikatur. Während Ida sich anzupassen und Mildreds Entwicklung zu folgen versteht, ohne zu vergessen, wo ihr Platz ist, kann Lottie genau das nicht, wie eine doppelte Episode in dem Schloss, das ihre Herrin renoviert hat, illustriert. Ob es darum geht, Bert anzumelden oder am Tele-

26 Die Rolle wird von Butterfly McQueen gespielt, die auf dieses Genre spezialisiert ist, dem auch ihre vorangegangenen Rollen, die Prissy in *GONE WITH THE WIND* und die Vashti in *DUEL IN THE SUN*, angehören.



Abb. 8



Abb. 9

fon zu antworten, stets macht sie ein lächerliches Getue, wodurch sie auch zu Mildreds und Vedas Karikatur wird. Wenn Ida für Mildred den beruflichen Erfolg verkörpert und mithin auch dessen mögliche Konsequenz darstellt (die Einsamkeit), so verkörpert Lottie den Misserfolg im Berufsleben und zeigt damit eine andere mögliche Konsequenz auf (die Versklavung). Scylla und Charybdis für jede berufstätige Frau.

Das Paradigma der Männer ist um nichts weniger drastisch. Bert Pierce, Mildreds erster Mann, erscheint zunächst langweilig und mittelmäßig. Er hat keinerlei geschäftliche Begabung (sein erster <professioneller> Auftritt zeigt ihn, als er sein kleines Unternehmen, das er nicht zu führen vermochte, aufgeben muss), und wenn er

nicht gerade seine Zeit vertrödelt, so verbringt er seine Tage teils damit, Mildred Vorwürfe zu machen (Abb. 10), teils bei der Nachbarin; auch scheint er keine besondere Lust zu haben, sich um seine Töchter zu kümmern. Als Mildred ihm den Laufpass gibt, fügt er sich ihrer Entscheidung. Wally ist ein begabter Geschäftsmann, der zupacken kann; er verbringt seine Zeit damit, Mildred den Hof zu machen, und hält sich dauernd in ihrer Nähe auf (Abb. 11). Obwohl sie ihn abweist, lässt er nicht locker. Er hilft ihr, indem er sich um ihre Geschäfte kümmert. Leider ist er taktlos und vulgär, was durch seine Matrosenbar am Ende der Mole veranschaulicht wird. Monte hingegen entbehrt jeden Geschäftssinns, er ist reich genug, um sich ausschließlich dem Müßiggang zu widmen. Er ist charmant und raffiniert, lauter Eigenschaften, die durch seine entfernten Ursprünge im spanischen Adel gerechtfertigt erscheinen (Abb. 12). Er macht Mildred

den Hof²⁷ und kümmert sich freundlich um Veda. Nunmehr erscheint die von Wally vermittelte Begegnung zwischen Monte und Mildred <unvermeidlich>. Monte, der Müßiggänger von edlem Blute, verkauft nach und nach sein Erbe. Wally, der Geschäftsmann, hilft Mildred, der Ehrgeizigen von edler Gesinnung, sich beruflich selbstständig zu machen. Monte verschafft Mildred die soziale Anerkennung ihres ökonomischen Erfolges und mildert zugleich ihren Arbeitseifer durch sanfte Gefühle und Vergnügungen. All das wird im Film durch die Verwandlung von Montes düsterem und verstaubtem Familiensitz in ein großzügiges, helles und belebtes Haus durch die Einwirkung Mildreds veranschaulicht.²⁸



Abb. 10



Abb. 11

27 Charakteristisch für die Unterschiede zwischen Wally und Monte ist die Episode mit der Orchidee. Sowohl Wally als auch Monte kommen zur Eröffnung von Mildreds Restaurant. Wally trägt eine Küchenschürze, um beim Kartoffelschälen zu helfen, Monte erscheint verspätet und bringt Mildred eine Orchidee. Als Wally den Auftrag erhält, diese kühl zu stellen, wirft er sie in den Mülleimer.

28 Wie auch der Zuschauer in diesem Augenblick gehe ich darüber hinweg, dass Mildred sich von Bert



Abb. 12

Doch alle drei Männer entwickeln sich weg von ihren ursprünglichen Eigenschaften, die sich im Laufe der Zeit in ihr jeweiliges Gegenteil verkehren. Der hilfsbereite, tatkräftige Wally ist in Wahrheit nichts als ein Aasgeier, der sich skrupellos von der Arbeit *der Anderen* ernährt, die er ausschaltet, um sich ihre Besitztümer anzueignen (Bert, Monte und schließlich Mildred). Monte hingegen ist unter dem Lack seiner Lebensstils nichts als ein Gigolo, der vor keiner Niedrigkeit zurückscheut. Bei Wally werden Gefühle und Prinzipien dem Geschäft geopfert, bei Monte dem Vergnügen: Beide sind amoralisch, skrupellos und eigennützig, beide beuten Mildred und Veda aus. Aus dieser Perspektive kann man wirklich nicht behaupten, der Film sei einem patriarchalischen Diskurs verpflichtet. Doch wie um ein Gleichgewicht herzustellen, wird Bert in dem Maße aufgewertet, in dem Wally und Monte absinken. Bert lässt Mildred freie Hand bei ihrem Aufstieg, bleibt aber dennoch «gewissen Prinzipien» verpflichtet: Er hält zu Kay und kümmert sich um sie, er schreckt vor einer Scheidung zurück, er rettet Veda nach ihrem ersten Absturz und bringt sie heim zu Mildred, er nimmt den Mord an Monte auf sich, um Frau und Tochter zu schützen. Seine Interessen und Vergnügungen opfert er seinen Prinzipien: Er ist moralisch und uneigennützig. Im Unterschied zu Wally und Monte, aber so wie Mildred, verfügt er über eine edle Gesinnung. Nun müssen wir die letzte Szene des Films mit der ersten verbinden. In der Erzählung sind die beiden Szenen symmetrisch angeordnet, wenn sie auch weit entfernt voneinander liegen; in der Geschichte folgen sie jedoch als Gegensätze aufeinander: Am Ende der Nacht wird der in einen schwarzen Smoking gekleidete, brillante, doch unbeständige Monte eliminiert; zu Beginn des Tages taucht der unscheinbare, doch beständige Bert in seinem hellen Stadtanzug wieder auf. Zwischen diesen beiden Augenblicken tritt Inspektor Peterson auf, dessen Analyse ich allerdings noch ein wenig aufschieben muss.

Und so kann man sich eigentlich erst nach der (mit einer Ausnahme) vollständigen Aufzählung aller Nebenfiguren, die in der Geschichte eine Rolle spielen (Peterson greift erst am Ende, nach Montes Tod, ein), der Hauptfigur widmen: Mildred. Sie ist drei Dinge zugleich: Ehefrau, Mutter, Berufstätige.²⁹ Als solche kann man sagen, dass sie drei Männer «durchläuft». In der Situati-

aus geschäftlichen Gründen scheiden lässt und Monte aus geschäftlichen Gründen heiratet. Zur Verwandlung des Patrizierhauses durch die Frau vgl. auch *THE STRANGE LOVE OF MARTHA IVERS* (USA 1946, Lewis Milestone); der Film erzählt vom unglücklichen Schicksal einer Frau, die nach dem Verlust ihrer ersten wahren Liebe das Wirtschaftsimperium ihrer Tante erbt, einen zukünftigen Politiker heiratet und doch am Ende alles verliert, weil sie es nicht verstanden hat, einfach zu bleiben.

29 Die Berufstätigkeit steht sowohl für die Frau als auch für die Mutter mit dem Ehrgeiz in Ver-

on am Anfang der Geschichte löst Berts Schwäche ein Ungleichgewicht und damit eine Dynamik aus: Aus dem mütterlichen Ehrgeiz erwächst Mildreds Notwendigkeit zu arbeiten, um den Preis der Unterdrückung des Weiblichen (Episoden zu Hause und in der Snackbar). In allen diesen Punkten entfernt sich Mildred von Bert. Als arbeitsame Unternehmerin steht sie Wally nahe, doch als Frau und als Mutter, beide ehrbar und anständig, entfernt sie sich wiederum von ihm. Als Frau steht sie dem Monte des Anfangs nahe, wodurch sie ihre Funktion als Kays Mutter unterdrückt, ihrer Funktion als Vedas Mutter jedoch nachkommt, was ihrem Fleiß eine edle Note verleiht. Diese dreifache Harmonie mit Monte ist der Endpunkt einer ersten Entwicklung. Doch deren Ergebnis erweist sich als fragil, da es oberflächlich bleibt: Die Frau macht die Mutter und die Unternehmerin blind. Am Ende einer zweiten Entwicklung wird Monte von der fleißigen Unternehmerin, dann jedoch auch von der Frau und der Mutter abgelehnt, und ebenso Wally. Diese dreiaxige Dynamik wird von Variationen auf jeder der Achsen verdoppelt. Weil Mildred zu wenig Frau ist, täuscht sie sich im Bert des Anfangs; weil sie zu sehr Frau ist, täuscht sie sich im späteren Monte. Weil sie zu wenig Mutter ist, verliert sie Kay, weil sie zu sehr Mutter ist, verliert sie Veda. Zu wenig arbeitsam, wäre sie wie der spätere Wally, zu arbeitsam, wie Ida. Dem klassischen Prinzip des Melodramas³⁰ folgend, basiert MILDRED PIERCE auf einem einfachen System von Gegensätzen, das in ein System der Umkehrungen mündet, in dem das Übermaß eines Attributs (*zu sehr* genauso wie *zu wenig*) dieses in sein Gegenteil verkehrt und in dem ein Gewinn einen Verlust nach sich zieht und ein Verlust einen Gewinn, so dass Erweiterung und Fortschritt der Handlung ausreichend gewährleistet sind.³¹ Opposition und Umkehrung werden in Michael Curtiz' Inszenierung in hohem Maße einerseits durch die Besetzung (vgl. Berts, Wallys und Montes

bindung, an den wiederum auf der einen Seite die Selbstachtung (Stolz) und auf der anderen Seite die Achtung für andere (Ehrlichkeit und Mäßigung) grenzen.

- 30 Durch sein pathetisches Gemisch ist Kays Tod der beste Beweis für die melodramatische Färbung des Films. Seit Aldous Huxleys Auseinandersetzungen mit der englischen Königsfamilie über *Point Counter Point* (1928) wissen wir, dass der Tod eines Kindes selbst im Roman unzulässig ist.
- 31 Deswegen eignet sich das Melodrama so gut zu einer strukturalen Analyse. Wir müssen jedoch klarstellen, was mit dem Begriff «strukturelle Analyse» gemeint ist. Bei Lévi-Strauss beschränkt sie sich nicht darauf, Raster mit Plus- und Minus-Zeichen zu versehen, um die An- oder Abwesenheit eines bestimmten Attributs zu markieren (das wäre die binäre Form der Analyse und die einfachste Deutung des Begriffs), sondern sie enthält den gesamten, scheinbar nur wenig bekannten Aspekt der Abstufungen, der die Grade eines Wertes, seine Relativität misst. Die strukturelle Opposition ist nicht notwendigerweise binär und frontal, sie kann auch partiell und relativ sein.

Äußeres)³² und andererseits durch die Beleuchtung getragen: Der Gegensatz von *low key* und *high key*³³ dient vor allem dazu, den Wechsel zwischen ›Gegenwart‹ (Mildreds Bericht im Kommissariat) und ›Vergangenheit‹ (Mildreds Geschichte) deutlich zu machen.³⁴ Die Vergangenheit selbst wird, dem Gegensatzpaar Gewinn/Verlust folgend, nach demselben Prinzip organisiert, wie sich leicht mit zwei Beispielen belegen lässt. Das erste umfasst die dreiteilige Abfolge: «Mildreds Vergnügungen» (Episode mit Monte in der Villa am Meer: *high key*) – «Kays Tod» (*low key*) – «Eröffnung des Restaurants» (*high key*). Das zweite bildet der finale Kontrast (Abb. 13, 14) zwischen Vedas im Haus stattfindender Geburtstagsfeier (*high key*) und der Szene, in der Mildred mit ihren Gläubigern kämpft (*low key*).³⁵ In Film und Geschichte folgt nun der sowohl inhaltlich als auch von der Beleuchtung her düsterste Moment: Mildred entdeckt das Liebesverhältnis zwischen ihrem Mann und ihrer Tochter.

Mildreds Laufbahn wird durch die wechselnden Bezüge zwischen ihren attributiven Elementen und denen der anderen Filmfiguren bestimmt. Sie wird außerdem von den attributiven Elementen der Schauspielerin bestimmt, genauer gesagt der Schauspielerfigur, die ein Star ist (vgl. Morin 1972; Metz 2000). Aus dieser Perspektive betrachtet sind für Joan Crawford die drei auf MILDRED PIERCE folgenden Filme – HUMORESQUE (HUMORESKE, USA 1946, Jean Negulesco), POSSESSED (HEMMUNGSLOSE LIEBE, USA 1946, Curtis Bernhardt) und DAISY KENYON (USA 1947, Otto Preminger) – von besonderem Interesse. In HUMORESQUE geht Joan Crawford/Helen Wright, wenn man so will, noch einen Schritt weiter: Sie tötet sich, indem sie in großer Abendrobe geradewegs in den nächtlichen Ozean schreitet. Helen ist die Gattin des älteren und daher großzügigen Milliardärs Victor Wright, des müßiggängerischen Nachkommen der Pioniere der Luftfahrt; sie ist eine stolze und harte Frau, hellsichtig, aber unzufrieden und daher dem Alkohol ein wenig zugeneigt. Sie verliebt sich in den jungen John Garfield/Paul Boray, einen jüdischen Geiger, der genial ist, aber arm wie eine Kirchenmaus. Als Genie hat Paul zwar einen schlechten Cha-

32 Bert wird von Bruce Bennett, einem großen Blondem mit kantigem, ernsthaftem Gesicht, gespielt. Jack Carson gibt Wally Fay, dem er seine rundliche Erscheinung, seine etwas groben Züge und die niedrige Stirne leiht. Und Monte wird von Zachary Scott verkörpert, einem dunklen, schlanken, geradezu zierlichen Mann mit feinem Schnurrbart.

33 *High key*: gleichmäßige Verteilung des Lichts auf die gesamte Einstellung; *low key*: vorwiegend dunkel gehaltene Betonung der Schwarz-weiß-Kontraste.

34 Und nicht, wie man oft behauptet hat, den Gegensatz zwischen Melodrama und *Film noir*. In seinen «Notes on Film Noir» hat Paul Schrader sehr genau gezeigt, dass der *Film noir* melodramatisch ist.

35 Der Kontrast wird noch verstärkt durch den Gegensatz zwischen dem geräumigen Haus und der Enge des Büros.

rakter, gibt sich der Kunst aber völlig selbstlos hin. Nun folgt eine Phase glücklicher Komplementarität: Helen liefert Paul das Geld und die Beziehungen, die ihm fehlen, dafür gibt Paul Helen die Liebe und die künstlerische Gefühlswelt, die ihr das Großbürgertum nicht geben kann. Beide ergänzen sich im gemeinsamen kompromisslosen Streben nach dem Höchsten (wie in SCARFACE, USA 1932, Howard Hawks, ist das Ziel der beiden Liebenden «the top of the world»). Doch wenn Helen schließlich nur mehr für die Liebe lebt, so lebt Paul für die Liebe zur Kunst. Helen lässt sich von ihrem gefühlkalten Milliardär scheiden, doch Paul ist längst mit der Musik verheiratet. In dem Wissen, dass ihre Liebe die künstlerische Kompromisslosigkeit des Genies unweigerlich schwächen

wird, geht Helen ihrer Auflösung in den Fluten entgegen, während Paul in den Wogen der Musik versinkt (!). Es sei hier noch kurz angemerkt, dass der Film im Großen und Ganzen drei Schauplätze zum Einsatz bringt: die elterliche Gemischtwarenhandlung, in der Paul aufgewachsen ist (die letzte Einstellung zeigt, wie er frühmorgens dorthin zurückkehrt), die Patriziervilla der Wrights, in der belanglose Cocktailpartys stattfinden, und das Haus am Meer, in dem die Liebe zwischen Helen und Paul beginnt und endet. Der Film selbst ist ein langer Flashback, der in der Geschichte mit Helens Tod einsetzt.

POSSESSED beginnt ein wenig wie MILDRED PIERCE. Im Morgengrauen wandelt Joan Crawford/Louise Howell bleich und ärmlich gekleidet durch die einsamen Straßen, wie uns die Kamera aus einer distanzierten Vogelperspektive zeigt. Die verzweifelte Suche nach einem verlorenen Geliebten namens David



Abb. 13



Abb. 14

hat sie an den Rand des Wahnsinns getrieben. Sie wird ins Krankenhaus gebracht, wo sie dem Arzt in einer Reihe von Flashbacks die traurige Geschichte erzählt, die sie von einer schlichten, aber großen Liebe zu einem klavierspielenden Ingenieur in eine Vernunftehe mit einem edlen, aber alternden Industriellen geführt hat – eine Ehe, die selbstverständlich nicht standhält, als die erste unmögliche Liebe mit aller Macht wieder aufflammt. Als der Liebeswahn von ihr Besitz ergreift, wird ihr alles andere genommen. Wir sind nicht weit entfernt von der zweiten und dritten Szene in *MILDRED PIERCE*, als die Protagonistin, nachdem sie auf den verlassenen Kais herumgeirrt war, ins Kommissariat gebracht wird, um dem Polizisten ihre Geschichte, an deren Ende alles verloren zu sein scheint, zu erzählen. In *MILDRED PIERCE*, wie auch in *HUMORESQUE* und *POSSESSED*, geht es um eine Art Enteignung.³⁶

Und was lehrt uns nun der Film *DAISY KENYON*? Joan Crawford/Daisy Kenyon ist Modedesignerin und Geliebte eines verheirateten Mannes, eines hochkarätigen Anwalts und Politikers der Oberschicht. In diese Daisy verliebt sich nun ein völlig entwurzelter, heimkehrender Soldat, ein ungelenker und ungehobelter Typ, der nicht mehr in seinem ehemaligen Beruf als Schiffsbauer arbeiten kann. Die Geschichte will es, dass Daisy, die genug von der Heimlichkeiterei mit ihrem allzu brillanten und allzu autoritären Anwalt hat, schließlich den Schiffsbauer heiratet, der zwar ungeschickt und unscheinbar ist, sie aber ehrlich liebt. Daisy³⁷ verzichtet auf die aristokratische, aber zu raffinierte und gefühllose Welt des Liebhabers, um an der Seite des Kriegsheimkehrers ein hartes, aber zärtliches und kreatives, dem Zeichnen gewidmetes Leben zu führen. Nebenbei sei noch angemerkt, dass auch in diesem Film vor allem drei Schauplätze zum Einsatz kommen: Daisys unterm Dach befindliches Wohnatelier, die allzu große und allzu weiße Wohnung des Anwalts und das kleine Holzhaus am Meer, in dem Daisys Treffen mit dem Schiffsbauer stattfindet. Das erinnert uns daran, dass die Liebe auch in *POSSESSED* in einem kleinen Haus am Meer Zuflucht fand, während sich in der großen Industriellenvilla mit den weißen Säulen das Drama zuspitzte.

In allen vier Filmen spielt Joan Crawford eine Frau zwischen zwei Män-

36 Das Drehbuch von *POSSESSED* ist äußerst kompliziert und steht ganz im Zeichen einer Psychoanalyse à la Hollywood. Ich vereinfache also sehr stark, aber wir begegnen wieder den Konsequenzen einer ersten, unmöglichen Liebe, dem Aufstieg und dem Fall einer Heldin, die als Krankenschwester beginnt, zur Großbürgerin wird und alles im Namen ihrer ersten Liebe wieder verliert. Auch die Beziehung zwischen ihrem Liebhaber und ihrer Tochter kommt erneut vor.

37 *Daisy* bedeutet Gänseblümchen, sie ist also zwar eine Blume, aber eine einfache.

nern,³⁸ die die Möglichkeit hat, entweder in der Gesellschaft oder in der Liebe die Vollendung zu erreichen. In allen vier Fällen endet der Film mit einem freiwilligen oder erzwungenen Verzicht, mit einer Entscheidung für das Einfache gegen das Raffinierte, für die reine, wenn auch schwierige oder gar unmögliche Liebe und gegen den leichtlebigen, aber sterilen Glanz des schönen Scheins. In *HUMORESQUE* und in *POSSESSED* führt diese Entscheidung zu Wahnsinn oder Tod, in *MILDRED PIERCE* und *DAISY KENYON* zu einer Art Wiedergeburt der Hauptfigur, die ihren Flitter ablegt, um mit großer Entschlossenheit ein neues Leben zu beginnen. In jedem Fall jedoch sieht man genau, dass es sich um eine Läuterung handelt, um einen Verzicht auf das Materielle zugunsten des Spirituellen (die Metapher der Musik in *Negulescos* Film ist gewichtig, mehr noch als die der Zeichenkunst in *DAISY KENYON*, aber deutlich sind beide). Joan Crawford hatte bereits eine längere Karriere hinter sich, als ihr Vertrag mit der MGM 1943 endete (die sie in der Meinung, Crawfords Stern sei im Sinken, an Warner abtrat). Zuvor hatte sie zahlreiche Rollen eleganter Frauen in großer Abendrobe gespielt, aber auch Frauen mit Charakter, die durch viele Prüfungen hindurch der Liebe in ihrer schlichten Größe die Treue halten. Die Inszenierung von Enteignung, Verzicht und Neubeginn in Form einer seelischen Wiedergeburt der Hauptfigur steht allem Anschein nach in enger Verbindung zum Verlauf von Crawfords Karriere, also mit dem, was sich gerne als Neubeginn darstellen würde, der sich von ihren früheren Rollen deutlich distanziert (sie aber zugleich fruchtbar einsetzt). Das wäre auch eine plausible Erklärung für die Konfrontation zwischen Mildred und Veda am Ende von Curtiz' Film, in der Veda als das oberflächliche Raffinement vergangener Zeiten dargestellt und angeklagt wird.

Erst von hier aus kann ich mich nun der Figur des Inspektor Peterson widmen. Es handelt sich um einen Mann und um einen Vertreter des Gesetzes. Daraus hat man bislang geschlossen, dass es sich um einen Vertreter des männlichen Gesetzes handelt; man hat also den Film auf die Gegenüberstellung Mildred/Peterson und damit die Geschichte auf die Erzählung reduziert, deren Ausgang durch die knienden Frauen in der letzten Einstellung symbolisiert würde. Doch dieser Behauptung widerspricht die Tatsache, dass während eines Gutteils des Films drei von vier Männern verurteilt werden, die Frauen hingegen auf der Gewinnerseite stehen, und dass am Ende nur zwei von ihnen (Bert und Peterson) davonkommen, während weder Montes brutaler Tod noch

38 Da Wally Fay bereits zu Anfang abgelehnt wird, kommen in *MILDRED PIERCE* nur Bert und Monte in Frage. Selbst wenn es sich hier um einen Drehbuchtopos handelt, so ist doch auffällig, dass Crawford sich offenbar bevorzugt darauf einlässt.

Wallys bittere Niederlage in irgend einer Weise bedauert werden. Die Partie zwischen Frauen und Männern scheint also unentschieden auszugehen. Doch eigentlich ist MILDRED PIERCE ein filmischer Bildungsroman, dessen Held eine Frau ist. Die Geschichte handelt weniger von einem Geschäftsunternehmen, das scheitert, weil es von einer Frau geleitet wird,³⁹ sondern vielmehr von einer Initiation, von einer Art Einübung in die Praxis des Begehrens, in der die Heldin die Welt des Scheins durchmisst: Das Glänzende erweist sich als gemein (Monte und seine aristokratische Abstammung, Wally und sein ‹Geld über alles›), während sich das Glanzlose als wertvoll offenbart (durch Kay, Bert und die einfache Würde). Nachdem sie ökonomische, emotionale und soziale Abenteuer durchgestanden und unterschiedliche Wege der Erfüllung erforscht hat, die sich alle als Sackgassen entpuppen (Lottie und Ida, Wally und Monte, der Bert des Anfangs und die Veda des Schlusses), nachdem sie zu hoch aufgestiegen ist, um nicht allzu tief fallen zu müssen, nach alledem kann sich die arglose Mildred am Ende ihrer Reise wieder leichten Herzens ihrem Gärtchen Amerika widmen. Die scheinbare Dialektik des Drehbuchs ist so konzipiert, dass Mildred Pierce dort siegt, wo Martha Ivers (vgl. Anm. 28) gescheitert war. Doch welche Rolle spielt bei alledem Inspektor Peterson, dem sowohl Alter als auch Funktion Weisheit attribuieren? Er greift erst nachträglich ein, um Mildreds Erzählung entgegenzunehmen (und sie solchermaßen ihre Geschichte ein zweites Mal durchleben zu lassen) und um Klarheit zu schaffen, auf dass die Unschuldigen freigesprochen und die Schuldigen verurteilt werden: Er ist eher Richter als Polizist, wie überhaupt die ganze Struktur des Films einem ‹Gerichtsfilm› ähnelt (Zeugenaussagen als Flashback nach einem Mord). Wenn Mildreds Bericht auch ausreicht, um durch die Logik der Ereignisse die eitlen Versuchungen und die Nichtigkeit des schönen Scheins zu entlarven, so genügt er doch nicht, um eine doppelte Lüge, einen neuerlichen Schein zu verhindern: In einer massiven Rückkehr des Familiensinns nehmen Mildred und Bert gemeinsam den Mord auf sich, da Bert Mildred schützen will, die ihrerseits Veda schützt. Inspektor Peterson muss also neuerlich eingreifen, um diese Lüge aus der Welt zu schaffen und Mildred dazu zu bewegen, das zuzugeben, was der Zuschauer seit langem weiß: Die Opfer für Veda sind übertrieben, weil nutzlos, ist sie doch inzwischen unrettbar verloren. Die Mutter darf die Frau und die fleißige Arbeiterin, die beide ehrlich sind, nicht blind machen. Darüber hinaus darf sich der schändliche Fehler nicht wiederholen: Die unschuldige Kay

39 Wenn wir schon von Frauenfeindlichkeit reden, dann müsste man betonen, dass Mildred nur im Bereich der Küche – die Gastronomie ist ja nichts anderes als deren hypertrophe Form – als Unternehmerin tätig werden kann und nicht im Rechts- oder Finanzwesen.

war umsonst für die perverse Veda geopfert worden, nun darf ihr der unschuldige Bert nicht auch noch folgen. Dies umso mehr, als Veda mittlerweile erwachsen ist und daher alt genug, um selbst für alle ihre Fehler einzustehen und zu büßen, deren größter und für die Familie destruktivster selbstverständlich ihre Affäre mit Monte war. Wenn Kay sterben musste, weil den familiären Bindungen zu wenig Bedeutung geschenkt wurde, so zieht deren Überbewertung Vedas Untergang nach sich. Indem Veda nun zur Trägerin aller verhängnisvollen Belastungen wird, die Mildreds Unternehmungen auf der Suche nach Erfolg nach sich gezogen haben, kann sie diese mit einem Schlag freisprechen, indem sie sich von ihr löst.⁴⁰ Inspektor Peterson greift also weniger im Namen des Gesetzes als im Namen der Moral ein. Er ist eher ein Priester als ein Richter. Als folgerichtiges Ergebnis des Gegensatzes *high key / low key* und durch eine charakteristische Schwere entsprechen das Ende der



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

⁴⁰ Sowohl diese Funktion als auch die Auswirkung sind klassisch für die *Verdoppelung*; vgl. Greimas 1983, 56 und Doležel 1985.

Geschichte und das Ende des Gesprächs dem Ende einer langen Nacht. Als Mildred endlich nicht mehr die Augen vor der Beziehung zwischen Veda und Monte verschließt, tritt sie aus der Dunkelheit ins Licht. Veda und Monte sind hingegen von Schwarz umgeben (vgl. die dem Mord unmittelbar vorangehende Episode, die gegen Ende von Mildreds Bericht gezeigt wird) (Abb. 15, 16, 17). Äußerst allegorisch erhebt sich Inspektor Peterson denn auch am Ende des Gesprächs, als der letzte Schleier zerrissen ist, öffnet die Rollläden, um das Licht eines jungen Tages hereinzulassen, verkündet sentenziös: «We need some fresh air in here!» und reinigt Mildred solchermassen von ihren Sünden.⁴¹ Wally, Monte und Veda sind bereits gerichtet worden. Aus all dem entwickelt sich reibungslos die letzte Einstellung: Mildred verlässt am Arm des wiedergefundenen Bert frei das Kommissariat. Zwei einfache Frauen, die wir nunmehr als Gegengewicht zu Mildred und der ihr zugeordneten Veda erkennen können, sind unermüdlich um Sauberkeit bemüht, während das wiedervereinigte Paar unter einem Triumphbogen hindurch in die aufgehende Sonne schreitet, die hinter der Silhouette der Wolkenkratzer aufgeht. Musik setzt ein. An einem neuen Tag, der sich auf die allegorisch von den beiden Frauen verkörperte Figur von Arbeit und Bescheidenheit (d.h. des Gewissens) stützt, bricht die als Familie dargestellte Figur der Liebe (möglicherweise umrahmt vom Triumphbogen des Gesetzes) auf in die amerikanische Zukunft der Wolkenkratzer im Morgengrauen (Abb. 18).

Wenn Peterson als Vertreter des patriarchalischen Gesetzes bezeichnet werden kann, so nur, weil er das christliche Gesetz vertritt, in dem die gesamte Dreifaltigkeit männlich ist. Indem er Mildreds Beichte entgegennimmt, in der sich die Nichtigkeit jener irdischen Güter, die ohne Gewissen und/oder ohne Arbeit erworben wurden, und die Härte jener Prüfungen zeigt, die den Reuigen zur Wahrheit führen, bringt er sie dazu, den Wert von ehrlicher Arbeit, Bescheidenheit und Mäßigung zu erkennen, um so die fatalen Auswirkungen ihrer Scheidung von Bert,⁴² die nicht zuletzt auch ihren Selbstmordversuch verursacht hat, wieder gutzumachen. Setzt der Film auch mit Montes Tod ein, der Mildreds Bericht auslöst, so beginnt ihr Abenteuer doch mit Berts Abschied, der die Geschichte in Gang bringt. Zurück an den Herd also, zum Ausgangspunkt? Nicht wirklich, denn nichts im Film gibt Anlass zu der Annahme, dass die ursprüngliche Situation die richtige war, wohingegen alles darauf hindeu-

41 Diese Geste muss man in die Nähe der abschließenden Geste der Heldin von *GASLIGHT* in der ersten englischen Version des Films von 1940 rücken; vgl. Selznick 1981.

42 Auffallend ist, dass der Film die zweite Hochzeit, die zu einer schönen Szene in Weiß und damit einer weiteren positiven Etappe auf Mildreds Weg nach oben hätte Anlass geben können, nicht zeigt, was ihre Existenz schwächt und Berts ›logische‹ Rückkehr vorbereitet.



Abb. 18

tet, dass die Mittel, ihr zu entgehen, die falschen waren. Genau darauf zielt auch die moralische Lehre des Films, hat Mildred doch einen doppelten Lernprozess durchgemacht: Zunächst hat sie lernen müssen, dass jede Art von Übertreibung (Arbeit – Vergnügungen, mütterliche Nachlässigkeit – mütterliche Fürsorge) Monster gebiert, sodann, wie es tatsächlich um ihre unternehmerischen Fähigkeiten in einer schwierigen Welt bestellt ist, will sie ihren Edelmut und ihre Anständigkeit durch alle Prüfungen hindurch bewahren. Der Film *MILDRED PIERCE* erzählt seine Geschichte nur, um einen Diskurs darzulegen, der von allen Seiten die Grenzen der möglichen Auswirkung einiger Grundprinzipien markiert. Mit dieser Geschichte bemüht sich der Diskurs, den Widerspruch aufzulösen, der für das Individuum zwischen der gesellschaftlichen Parole <Sei ehrgeizig!> und der religiösen Parole <Sei bescheiden!> besteht. Insofern handelt es sich de facto um eine Synthese des Heterogenen, die an einem Beispiel die Verirrungen zeigt, die aus den widersprüchlichen Bestrebungen einer Frau, einer Mutter und einer Unternehmerin entstehen können. Doch auch wenn der Schluss synthetisierend ist, lässt er sich deswegen noch nicht als innovativ bezeichnen. Aber ebenso wenig kann man ihn als dünn bezeichnen, insofern

er zahlreiche Paradigmen durchquert (das der Figuren ist ja nur eines davon), um diese schließlich aufeinander zu projizieren. Denn die letzten Episoden der Geschichte und die letzten Einstellungen der filmischen Erzählung stehen, mit Bezug auf das Entstehungsdatum des Films, für den friedlichen Wiederaufbau nach dem Krieg, für die Beziehungen der USA zu Europa (das Amerikanische, das Kay repräsentiert, wird nach Beseitigung des Spaniers Monte und der frankophonen Veda zu guter Letzt doch noch gerettet), für das Bündnis von Gesellschaftlichem und Religiösem, von Arbeit und Familie; sie bringen die Wechselfolge von Beleuchtung, Ästhetik, Moral und Dramaturgie zwischen dem Dunklen (die Dunkelhaarigen Monte und Veda, die Szenen des Scheiterns) und dem Hellen (die Blonden Kay und Bert, die Szenen des Glücks) zum Abschluss und stehen nicht zuletzt für den Neubeginn des Stars Joan Crawford. Und sie sind, wie wir gleich sehen werden, auch für die Position des Betrachters relevant.

Zusammenfassend möchte ich drei Punkte hervorheben. Der erste bezieht sich auf Funktionieren und Funktion der filmischen Erzählung. Wie jede andere fiktionale Erzählung konstruiert sich auch diese über die Interaktion von Wertigkeiten, die entlang verschiedener Achsen (darunter die der Arbeit, die im amerikanischen Erzählkino nicht zu vernachlässigen ist) verteilt sind; diese Achsen durchqueren das Netz der Filmfiguren und fragmentieren sie dadurch. Jede Achse steht im Gegensatz zu anderen Achsen, ist aber auch in sich selbst so abgestuft, dass ihre äußersten Extreme einen zusätzlichen inneren Gegensatz bilden. Von hier aus stellt sich die Geschichte weniger als chronologischer Ablauf von Ereignissen und Handlungen dar, sondern als folgerichtige Abwicklung eines Wertetauschs, der durch die Unzulässigkeit des anfänglichen Widerspruchs notwendig geworden ist. Genauer gesagt wird diese Transaktion erst durch den doppelten Verlauf von Erzählung und Geschichte fassbar. So mag die Geschichte in *MILDRED PIERCE* Montes Tod neben Mildreds Selbstmordversuch stellen, die Erzählung hingegen stellt die Frau auf der Mole neben die Frau in der Küche. Der Film hebt also mit einem mehrstufigen Paradox (der abgeschwächten Form des Widerspruchs) an. Er beginnt mit dem Ende, indem er einen reichen und a priori unschuldigen Mann ermordet in einer friedlichen Villa zeigt, sodann eine reiche und verzweifelte Frau (die gewichtige Symbolik: bei Nacht am Ende der Mole) und schließlich dieselbe Frau, arm, aber nicht unterzukriegen (die ebenso gewichtige Symbolik des heimischen Backrohrs). Diese durch die Erzählzeit geschaffenen, diegetischen Wertigkeiten würden sich, eingebettet im chronologischen Ablauf auflösen, wenn die Logik der Erzählung sie nicht deutlich betonte. Wenn ich *MILDRED PIERCE* in die Nähe des Bildungsromans rücke, so liegt das sowohl an der Handlung als auch an der

Flashback-Konstruktion. Die Funktion des Flashbacks besteht nicht nur darin, das Geheimnis zu verdichten oder weit auseinander liegende Handlungsphasen nebeneinander zu stellen, er erlaubt auch Mildreds *Loslösung* in Bezug auf die Ereignisse der ‚Vergangenheit‘.

Indem er [der Ich-Erzähler] auf die Totalität seines Lebens zurückblickt, blickt er auch auf einen Weltzusammenhang zurück, [...] in dem sein Leben sich abgespielt hat, seine früheren Ichs mit anderen Menschen zusammengetroffen sind, Verbindungen, Schicksale, ‚Geschichten‘ sich hergestellt und abgespielt hatten, die von dem fixen rückschauenden Ich sich als mehr oder weniger von ihm losgelöst darstellen, ‚tot‘, wie alles Vergangene, nicht mehr in den existentiellen Gegenwartsstrom des Lebens gehörend. (Hamburger 1968, 255f)

Was Mildred zustößt, ist nicht nur ihre Geschichte, sondern vielmehr auch die Tatsache, dass sie diese einem Richter-Priester erzählen muss (ein dürftiger Abklatsch des Jüngsten Gerichts).⁴³ Hier spürt man deutlich, dass Mildreds Bericht nur zwischen der Ordnung ihrer Geschichte und der Ordnung des Films vermitteln soll, damit Letztere die Elemente von Ersterer richtig *zur Geltung bringen* kann. Oder genauer gesagt, dass der Diskurs des Films die Ordnung der Erzählung festlegt, aus der erst die Geschichte entsteht. Anders ausgedrückt: Wenn es eine Semantik der Handlung gibt, so kann man einerseits davon ausgehen, dass die Form der Peripetien durch die Notwendigkeit bestimmt wird, Wertigkeiten ins Spiel zu bringen, dass die Ordnung der Peripetien aber andererseits durch die Notwendigkeit bestimmt wird, dieses Spiel zur Geltung zu bringen – kurz, dass die narrative Ebene untrennbar mit der semantischen Ebene verbunden ist.

Der zweite abschließende Punkt bezieht sich darauf, wie sehr sich ein Film wie *MILDRED PIERCE* einerseits und die Gesamtheit der amerikanischen Kriminalfilme und Western andererseits wechselseitig erhellen können, wenn man sie nicht mehr als durchsichtige soziale und historische Zeugnisse denkt, in denen sich die Entsprechungen zwischen Fiktion und Realität Punkt für Punkt nachvollziehen lassen, sondern vielmehr als allegorische Diskurse, die ihre Kraft aus einer schrittweise vorgenommenen Beweisführung beziehen. Im Kriminalfilm steht der Detektiv, bescheiden und arbeitssam, den großen

43 Man muss Mildreds ‚Selbstmord‘ in der Tat ernst nehmen und verstehen – wozu uns die Struktur der Ich-Erzählung auffordert –, dass die frühere Mildred ‚tot‘ ist und die jetzige auftritt, um von ihrem vorigen Leben Zeugnis abzulegen. Es ist offensichtlich (und explizit), dass die Moral des Films sowohl Scheidung als auch Selbstmord verurteilt.

Schicksalen der Gangster und reichen Bürger gegenüber, und wiewohl ihn das leichte Geld in Versuchung führt, bleibt er seiner Moral letztlich treu. Er verurteilt und prangert die Extreme an, die allzu großer, ohne Arbeit erlangter Reichtum nach sich zieht, um schließlich sein Alltagsleben wieder aufzunehmen, das außer moralischer Strenge nichts Besonderes zu bieten hat. Aus dieser Perspektive ist Mildred Pierce Philip Marlowe. Im Western wird dieser Widerspruch vom Gegensatz zwischen dem Sheriff, dem Spieler und dem Großgrundbesitzer übernommen. In jedem Fall handelt es sich um eine Lektion in individualistischer Moral⁴⁴ im Dienste der Heroisierung des Kleinbürgertums.

Als dritten Punkt möchte ich schließlich festhalten, dass wir uns nicht nur den Begriff der Figur im Film näher ansehen müssen, sondern auch den Begriff des Spektakels. Hierzu rasch drei Anmerkungen: Wenn erstens das Spektakel, das das Erzählkino bietet, tatsächlich auf der Verhandlung von ideologischen Werten beruht, wie wir sie im Vorgegangenen beschrieben haben, so muss der Zuschauer, um der Geschichte folgen und sie in ihren Impulsen und Windungen richtig einschätzen zu können, um sie zu verstehen und zu genießen, die Wertigkeiten und die Art, wie sie ins Spiel gebracht werden, *teilen*, sie verinnerlicht haben oder sie zumindest für die Dauer des Films annehmen. Man gefällt sich narzistisch in der lauesten Doxa. Zweitens sind filmische Bilder oft auch Fabelbilder, insofern sich ihre Symbolik, über die Dimension hinaus, die ihr die vorgängige Semantisierung der Handlung verleiht, der Verwendung einer äußerst traditionellen Ikonographie und/oder der ziemlich platten Verbildlichung von geronnenen linguistischen Metaphern zu Lebensweisheiten oder Sprichwörtern verdankt (so steht in *MILDRED PIERCE* die nächtliche Mole *auch* für das Ende der irdischen Reise; der Wechsel von der Nacht zum Tag meint *auch* den Übergang vom Irrtum zur Wahrheit, vom Unglück zum Glück ...). Hierin ähneln sie gewissen Gemälden der niederländischen Schule. Was diesen Punkt betrifft, müssen wir zugeben, dass die Filmanalyse noch ganz am Anfang steht. Und schließlich stellen wir drittens fest, dass sich der Zuschauer von Filmen wie *MILDRED PIERCE* sowohl an der Darstellung von Wohlstand und Erfolg wie auch an deren Zerstörung erfreuen kann (vgl. Said 1971). Die Handlungskurve (also hier Mildreds Aufstieg, dann ihr Verzicht auf materielle

44 Vgl. Dumont 1983, hier vor allem «Genèse I: l'individu-dans-le-monde et l'individu-hors-le-monde» [Genese I: das Individuum-in-der-Welt und das Individuum-außerhalb-der-Welt], in dem der Autor darlegt, wie eng die Konstituierung des Individuums mit dem Verzicht zusammenhängt. Louis Dumonts Analysen sind für die Figurenanalyse auch interessant in Bezug auf das, was er «concomitants» nennt, begleitende Werte, die anderen zugeschrieben werden und den ideologischen Hintergrund bilden.

Güter im Namen «höherer» Werte) verläuft parallel zur Projektion des Films und zur Lebenserwartung der Erzählung (vgl. den Topos der Geschichte, die nur ein Traum ist), so dass Zuschauer und Held(in) gleichzeitig dazu gebracht werden, sich von ihren Fantasien zu lösen. Mildreds Rückkehr in die Gesellschaft bereitet die Rückkehr des Zuschauers auf die Straße vor, ein einfacher Bürger, der stolz darauf ist, genau das zu sein. Der Diskurs, mit dem sich die Figuren der klassischen amerikanischen Filme an den Zuschauer adressieren, will ihn nicht durch ihre Vermittlung Abenteuer miterleben lassen, die er selbst nie erleben wird, sondern ihm zeigen, dass diese ebenso verlockend wie nichtig sind, und ihm so den Umweg ersparen. Die im höchsten Maße illusionistische Kunst bemüht sich, die Illusion durch das Bild zu entlarven, und übernimmt damit die moralisierende Funktion der klassischen abendländischen Malerei.

Aus dem Französischen von Jessica Beer

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) The Role of the Star in Film History. In: dies. *Film History. Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf, S. 172–189.
- Bordwell, David (1988) ApPropriations and ImProprieties in the Morphology of Film Narrative. In: *Cinema Journal* 27,3 (Frühjahr), S. 5–20.
- Cook, Pam (1978) Duplicity in MILDRED PIERCE. In: *Women in Film Noir*. Hg. v. E. Ann Kaplan, London: British Film Institute, S. 68–82.
- Doležel, Lubomír (1985) Un champ thématique: Le triangle du double. In: *Poétique* 64, S. 463–472.
- Dumont, Louis (1983) *Essais sur l'individualisme*. Paris: Le Seuil.
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung* [franz. 1972 und 1983]. München: Fink Verlag.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) Les actants, les acteurs et les figures [1973]. In: ders. *Du Sens II*. Paris: Le Seuil, S. 49–66.
- / Courtés, Joseph (1993) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979]. Paris: Hachette Université.
- Hamburger, Käthe (1968) Die Ich-Erzählung. In: dies. *Die Logik der Dichtung* [1957]. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (2., stark veränderte Auflage), S. 272–297.
- Hamon, Philippe (1977) Pour un statut sémiologique du personnage [1972]. In: *Poétique du récit*. Hrsg. v. Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon. Paris: Le Seuil (Points), S. 115–180.
- (1983) *Le personnel du roman. Le système des personnages dans LES ROUGON-MACQUART d'Émile Zola*. Genf: Editions Droz.

- (1984) *Texte et Ideologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hernstein Smith, Barbara (1968) *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jakobson, Roman (1981) Linguistics and Poetics [russ. 1960]. In: *Roman Jakobson. Selected Writings*. Bd. III. Hg. v. Rudy Stephen. La Hague, Paris, New York: Mouton, S. 18–27.
- Kermode, Frank (1967) *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford UP.
- Klaprat, Cathy (1985) The Star as Market Strategy: Bette Davis in Another Light. In: *The American Film Industry*. Hg. v. Tino Balio. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press (überarb. Ausgabe), S. 351–376.
- Kristeva, Julia (1969) *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude (1973) Vom Mythos zum Roman. In: ders. *Der Ursprung der Tischsitten (= Mythologica III)* [frz. 1968]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 89–135.
- (1975) Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Wladimir Propp. In: ders. *Strukturelle Anthropologie 2* [frz. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 135–168.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Morin, Edgar (1972) *Les Stars* [1957]. Paris: Le Seuil.
- Naremore, James (1983) Actor, Role, Star: James Cagney in ANGELS WITH DIRTY FACES., In: *Mosaic* 16,1-2, S.1–17.
- Nelson, Joyce (1985) MILDRED PIERCE Reconsidered [1977]. In: *Movies and Methods*. Bd. II. Hg. v. Bill Nichols. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 450–457.
- Poppe, Emile (1988) Réflexions sur le rôle thématique: ‚la veuve‘ dans *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* de Douglas Sirk. In: *Iris* 8, S. 83–94.
- Propp, Vladimir J. (1982) *Morphologie des Märchens* [russ. 1928]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ricoeur, Paul (1988, 1989, 1991) *Zeit und Erzählung*. Bd. I–II [frz. 1983–1985]. München: Fink.
- Said, Edward W. (1971) Molestation and Authority in Narrative Fiction. In: *Aspects of Narrative*. Hg. v. John Hillis Miller. New York: Columbia University Press, S. 47–68.
- Selznick, David O. (1981) *Memo from David O. Selznick*. Hg. v. Rudy Behlmer. New York: Grove Press.
- Vernet, Marc (1985) *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction*. Diss. EHESS - Universität Paris III (unpubliziert).
- (1988) L'idéal(e). In: ders. *Figures de l'absence*. Paris: Editions Cahiers du cinéma, S. 113–127.