

Die Odyssee der Neuen Amerikanischen Filmheldin

Dissertation im Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
Freie Universität Berlin

Irina Bodrow, M.A.

Juli 2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Winfried Fluck
Zweitgutachter: Prof. Dr. Laura Bieger
Tag der Disputation: 20.12.2013

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beinhaltet eine narratologische Untersuchung der Heldinnenreisen in einer Filmauswahl der Jahre 2009, 2010 und 2011. Diese narratologische Untersuchung basiert auf der Arbeit *Morphologie des Märchens* von Vladimir Yakovlevich Propp und untersucht systematisch einzelne Ereignisse der Heldenreise in ihrer Erzählabfolge während der Erzählung. Zur Untersuchung stehen neben Filmheldinnen auch literarische Heroinnen. Die verschiedenen Heldinnen werden anhand ihrer Motivation in drei Kategorien systematisiert: die Heimkehrerin, die Auswanderin und die Liebesheldin. In der Analyse werden die Heldinnen des Hollywood Kinos den Heroinnen der Independent Kultur gegenübergestellt. Letztere zeugen von einem spezifischen Frauenbild und einer Heldenreise mit anderer Ästhetik, anderen Zielen und anderen Charakterzügen als im Hollywood Film. Diese Faktoren schlagen sich auch in der Struktur der Heldenreise nieder. In der Untersuchung der neuen amerikanischen Filmheldinnen diskutiert diese interdisziplinäre Arbeit Aspekte der Mythen-, Märchen- und Erzählforschung, der Film- und Kulturwissenschaften sowie der Frauenstudien.

Abstract

The work at hand contains a narratological study of the heroine's journey in a film selection from the years 2009, 2010 and 2011. This narratological study is based on the work *Morphology of the Folk Tale* by Vladimir Yakovlevich Propp and systematically examines the constituent events of the heroic journey in their succession in the narration. In addition to the mainly cinematic heroines also literary heroines are subject of investigation. Three distinct heroine types are discerned by their motivations: the homecomer, the emigrant and the lover. In the analysis the female heroes of Hollywood cinema are contrasted with the heroines of Independent culture. The heroines of the Independent subculture show a specific perception of women and a heroic journey with a different aesthetic, different ends and different character traits from Hollywood heroines. These factors can be witnessed in the structure of the heroic journey as well. By the analysis of new American cinematic heroines this interdisciplinary work addresses issues from the studies of mythology, narratology as well as film-, cultural- and women studies.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Wissenschaftliche Einordnung	3
1.2	Ziele der Arbeit	4
2	Methode, Begriffsbestimmung und Korpus	7
2.1	Das Märchen als Struktur	8
2.2	Die Proppschen Funktionen	11
2.3	Kritik an der <i>Morphologie des Märchens</i>	18
2.4	Datenerhebung und Prüfung	23
2.5	Korpus	26
3	Was ist eine Heldin?	33
3.1	Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung	45
3.2	Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration	56
3.3	Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen	68
4	Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen	77
4.1	Die Heimkehrerin	79
4.1.1	Animierte Opfer und Mother Quest in <i>Tangled</i> und <i>Coraline</i>	80
4.1.2	Final Girls im Horrorfilm in <i>Cabin in the Woods</i> , <i>The House of the Devil</i> und <i>Drag Me to Hell</i>	88
4.1.3	Verlust eines Familienmitglieds – Die blutigen Rächerinnen in <i>True Grit</i> und <i>Inglourious Basterds</i>	97
4.1.4	Verlust eines Familienmitglieds – Die Trauernden in <i>We Need to Talk About Kevin</i> und <i>Rabbit Hole</i>	102
4.1.5	Dramatische Märtyrerinnen in der Gemeinschaft der Familie in <i>Winter's Bone</i> und <i>Conviction</i>	109

Inhaltsverzeichnis

4.1.6	Dramatische Märtyrerinnen in der Gemeinschaft der Kommune in <i>Meek's Cutoff, Easy A</i> und <i>Martha, Marcy, May, Marlene</i>	113
4.1.7	Das Gruppenopfer im Ensemblefilme – <i>Carnage, Putty Hill</i> und <i>Contagion</i>	122
4.1.8	Zusammenfassung – Opferung ohne Heimkehr	130
4.2	Die Auswanderin	134
4.2.1	Der rezeptive Erziehungsroman – Selbstdisziplinierung und -Training in <i>Whip It</i> und <i>Higher Ground</i>	137
4.2.2	Der direktive Erziehungsroman – Disziplinierung und Training durch die Heldin als Lehrerin in <i>Amreeka, Secretariat, Please Give</i> und <i>The Blind Side</i>	141
4.2.3	Künstlerroman – Inspiration in <i>Tiny Furniture, Black Swan, Pariah, The Help</i> und <i>Precious</i>	148
4.2.4	Entwicklungsroman bei erwachsenen Heldinnen in <i>Mother and Child</i> und <i>Bridesmaids</i>	162
4.2.5	Entwicklungsroman vom Kind zur Frau in <i>My Sister's Keeper, The Princess and the Frog, Sin Nombre</i>	166
4.2.6	Zusammenfassung – Suche ohne Transfiguration	171
4.3	Die Liebesheldin	176
4.3.1	Die Sirene – Singende Heldinnen im Musical in <i>Sita Sings the Blues</i> und <i>Guy and Madeline on a Park Bench</i>	179
4.3.2	Sisterhood Melodrama in <i>The Kids Are Alright</i> und <i>Circumstance</i>	184
4.3.3	Liebestod in <i>Red White & Blue, Never Let Me Go</i> und <i>Remember Me</i>	191
4.3.4	Die bestandene Prüfung in <i>Let Me In, Flipped</i> und <i>Jane Eyre</i>	197
4.3.5	Die misslungene Prüfung in <i>Blue Valentine</i> und <i>The Girl With the Dragon Tattoo</i>	208
4.3.6	Zusammenfassung – Liebe ohne Heirat	215
5	Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin	221
6	Ausblick	245
	Literatur	254

1 Einleitung

Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.¹

Ein Mann reist zwanzig Jahre lang um die Welt. Auf seiner Fahrt durch die Meere besteht er etliche Prüfungen auf Leben und Tod. Sein Mut und Tatendrang, aber vor allem sein Verstand zeichnen ihn aus. Frau und Sohn daheim erwarten sehnlichst seine Rückkehr.

Der antike Mythos Odysseus ist eine vorbildliche Heldenreise. Seine gefährlichen Irrfahrten bilden einen so spannenden Geschichtsstoff, dass Homer für sie einen eigenen Begriff prägt, der fortan als Sinnbild für lange qualvolle abenteuerliche Reisen gilt. Odysseus Reise, die Odyssee, ist so einzigartig, dass sie seinen Namen trägt. Im Gegensatz zu Achill nutzt der Taktiker Odysseus vor allem die Kraft seines Geistes, wenn er schwierige Aufgaben meistert, Ungeheuer besiegt, Versuchungen widersteht und Rätsel löst.

Die schweren Prüfungen auf seiner Reise bilden die Vorlage für unendlich viele Helden-erzählungen in den unterschiedlichsten Medien. Die Odyssee ist damit ein Anfang für die unzähligen, die ihr folgen. Denn noch immer gelangen die Helden der Erzählung an einen gottverlassenen jenseitigen Ort, an dem sie einzig mittels ihrer geistigen und körperlichen Ressourcen über sich hinaus wachsen. Halbgöttern gleich kehren die herausragenden Heroen dann triumphierend zurück und ernten Bewunderung und Anerkennung.

Die kultisch verehrbaren Helden werden im Medium der Erzählung zwar noch geschaffen, haben aber seit einiger Zeit an Ansehen verloren.² Den literarisierten Heldentaten wird

¹Aristoteles 25

²Zwar ist dieser Held immer noch der Prototyp fast jeden Hollywood Actionfilms, aber werden mit den fiktiven Figuren kaum noch über den Fankult hinausreichende Rituale angestellt, denn ihre Glaubwürdigkeit ist verlorenen gegangen. So wird die Glaubhaftigkeit der Geschichten und der Heldentaten außerhalb der Mise en Scène nicht mehr verhandelt, sondern stillschweigend aberkannt. Die Helden-schreine sind verschwunden und Special Effects haben die charakterliche Heldenprüfung verdrängt. Karin Westerwelle schreibt dazu: „Nicht erst im 19. Jahrhundert ist damit ein ethisches und ästhetisches Leitbild des 'héros' als militärisch-kriegerischer Typus, der Größe, Ruhm und Ehre verkörpert, obsolet geworden.“ (Westerwelle "Der Dandy als Held" in Merkur 891) Auch bei Bolz heißt es in "Der antiheroische Affekt": „Doch in der modernen Welt der Information braucht man keine Helden mehr, und wo Kollaboration regiert, gibt es keine Helden mehr. Der Bürger ersetzt die Leistung des Helden

1 Einleitung

aberkannt, dass sie faktisch möglich und damit anerkennungswert wären.³

Mehrfach wird der Untergang des männlichen Heldentums aber auch durch seine inflationäre Vervielfachung in den Kriegen des 19. und 20. Jahrhunderts sowie durch die Schaffung von Nachkriegsmythen postuliert. Aus den mythischen Helden wurden dabei unzählige namenlose Kriegshelden, Helden des Aufbaus, Helden der Arbeit⁴ bis hin zu den heutigen Helden des Alltags. Arbogast Schmitt erklärt in „Achill - Ein Held?“, dass „Die Möglichkeit, ein Held zu sein wie Achill, [...] in einem radikalen Sinn der Vergangenheit an[gehört] [...]“.⁵

Denn Achill verkörperte für Hegel noch ein „[...] das individuell Menschliche übersteigende[s] Heldentum[...]“⁶, das die Gemeinschaft im Einzelnen verkörpert. Der Held ist dabei ein Held aller, der im Namen und für die Massen, die sich im Helden sehen, mit sich selbst kämpft und dabei Einzigartigkeit erlangt. Sein dabei errungenes Selbstbewusstsein ermöglicht es ihm, „[...] [er] selbst zu sein und zugleich sein Gegenteil.“⁷

Aber die Überführung des Helden in den Alltag führt zum Heldenüberfluss, aus welchem in „dialektischer Konsequenz“⁸ ein sinnentleertes Heldentum, eine bloße Worthülse, wird. Josef Früchtl erkennt passend: „Wenn es nur noch Helden gibt, gibt es keinen Helden mehr.“⁹ Durch „die 'untergeordnete Stellung' des Subjekts in der bürgerlichen Gesellschaft [...] [geht der Held in] der ihr zugeordneten Staatsform [verloren] [...]“.¹⁰ Nun nimmt „[...] der Bürger [...] ihn als Fall für die Psychologie[...][wahr,] aber [...] Helden vertragen keine Psychologie. Je näher ihnen die Analyse rückt, je mehr man im einzelnen über sie Bescheid weiß, desto weniger taugen sie zum Faszinosum.“¹¹

durch die innerweltliche Askese der Bewährung im Beruf. Das Industrielle verdrängt das Räuberische, und der Reichtum tritt an die Stelle der Trophäen des Erfolgs.“(Bolz in Merkur 767f.)

³Karl Heinz Bohrer fragt zum Beispiel: „Könnte es sein, dass [...] der generelle heroische Diskurs von Imagination vorbestimmt ist - ein Phantasieren über die soziale und moralische Identifikation hinaus und das dieses Darüber hinaus die eigentliche Bedingung des Sprechens von Helden ist? Das Darüber hinaus wäre dann nicht die Qualität von physischem und moralischem Mut, nicht der höchste Grad einer noblen Tat, sondern etwas anderes, das eigentlich erst die Attraktivität des sogenannten Heroischen erklärt beziehungsweise lange Zeit erklärte. Eine Qualifikation sollte dann von vornherein ausgeschlossen bleiben: Die normative Erwartung.“ (Bohrer in Merkur 942)

⁴vgl. Früchtl 105

⁵Schmitt in Merkur 861

⁶Schmitt in Merkur 861

⁷Früchtl 33

⁸vgl. Früchtl 105

⁹Früchtl 105

¹⁰Früchtl 72

¹¹Früchtl 75

Eingedenk dieser Krise männlichen Heldentums¹² sieht Josef Reichholf jedoch einen Lichtblick: „In Zeiten aber, in denen es an Helden mangelt, stehen auch Heldinnen auf.“¹³ Es stellt sich dabei die Frage: Wie steht es um diese Heldin? Auf was für eine Reise geht sie, welchen Weg nimmt sie, um Identität, Individualität und Authentizität zu finden?

1.1 Wissenschaftliche Einordnung

Wenn ich die Mythen entziffern will, muß ich wohl oder übel die Begriffe benennen können.¹⁴

In dieser Arbeit werden Heldenreisen in ihrem Aufbau analysiert. Die Heldenreise bezeichnet die logische Abfolge, Struktur und Wirkungsweise einer Erzählung um einen Helden. Sie kann zum Gegenstand psychologischer¹⁵, anthropologischer¹⁶ und narratologischer¹⁷ Untersuchungen werden. Der Gegenstand der Narratologie ist es, den Aufbau und die Funktionsweise der Erzählung zu untersuchen. Da mit einer Erzählung in der einen oder anderen Weise eine oder mehrere Personen oder Entitäten hervorgehoben werden, können diese vorerst¹⁸ als Helden betrachtet werden.

Erzählabfolgen sind neben den narratologischen Analysen auch Gegenstand der Ratgeberliteratur für Autoren. Diese Schreibanleitungen geben Einblicke in die Kunst des Drehbuchschreibens und vermitteln narratologisches Grundwissen. Mit dieser Ausrichtung stehen sie in der Tradition poetologischer Texte, die mit Aristoteles einsetzen. Neuere Ratgeber, z.B. von Syd Field, Lajos Egri, Linda Cowgill, Christopher Vogler und anderen befassen sich meistens mit Beispielen des Hollywood Kinos, in Ausnahmen bspw. von Linda Seger, Robert McKee sowie Ken Dancyger und Jeff Rush werden auch Independent Filme strukturell hinterfragt.

Eine Analyse der Filmheldin, als eigenständige weibliche Form der Erzählung, wurde in der feministischen Filmwissenschaft wiederholt durchgeführt¹⁹. Keine der dabei entstan-

¹²Auch bei Bolz heißt es, „Kurzum, es geht um heroische Energie. Sie ist das Grundproblem, das die Männer der modernen Gesellschaft stellen. Die selektiv angezüchtete Aggressivität, die früher einmal überlebenswichtig war, findet heute nämlich keine Möglichkeit mehr, sich abzureagieren.“ (Bolz in Merkur 766f.)

¹³Reichholf in Merkur 842

¹⁴Barthes1964 101

¹⁵u.a. Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Erich Neumann

¹⁶u.a. Arnold van Gennep, Victor W. Turner, James George Frazer

¹⁷u.a. Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Mieke Bal

¹⁸Weitere Erläuterungen folgen im Abschnitt „Was ist eine Heldin?“.

¹⁹vgl. Schubart, Inness, Stuller, Radner und Stringer, A. Kuhn, etc.

1 Einleitung

denen Arbeiten geht aber von einer spezifisch strukturierten mythologischen Heldenreise aus. Außerdem steht bei diesen Analysen der Filmheldin nirgends die Independent Heldin im Vordergrund. Der Independent Film wurde bisher selten, nicht explizit oder nur auszugswise strukturellen Untersuchungen unterzogen, da man hinter hollywoodunkonformen Filmen keine eigene Struktur vermutet. Zudem sträubt sich die Ideologie der “Unabhängigen” gegenüber der Formtreue zum Genrefilm. Eine Untersuchung der Heldenreise im Independent Film, d.h. eine Hinterfragung des Indie Mythos, liegt deshalb bisher nicht vor.

Die *Odysee der Neuen Amerikanischen Film-Heldin* betritt daher Neuland. An dieser Stelle wird nicht nur detailliert die Heldinnenreise im Film erörtert, sondern es wird auch die Frage nach einem genuin weiblichen Heroismus gestellt. Zusätzlich wird besonderes Augenmerk auf populäre Kulturen im aktuellen Zeitgeschehen gelenkt. Die Analyse bis zur Bildung und dem Nachweis einer spezifischen Independent Heldin stützt sich auf eine Filmauswahl der Jahre 2009 bis 2011.

1.2 Ziele der Arbeit

It takes a hard-working self-authored creative act to resurrect a woman’s life.²⁰

Ziel der Arbeit ist es, Formen weiblichen Heldentums im amerikanischen Gegenwartsfilm zu bestimmen. Dabei wird der Spezifik der verschiedenen Heldinnenvarietäten im Indie- und Hollywood-Sektor durch die detaillierte Analyse aller Vorkommen im Korpus Sorge getragen.

Bislang entzieht sich die Ästhetik und Ausrichtung der Indie Kultur einer klaren Zuordnung. Generell besteht die Tendenz, den Independent oder Indie Film als Form einer jüngeren, weniger massenkompatiblen, oft finanzschwächeren, widerspenstigen Subkultur zu verorten, die sich bewusst von Hollywoods bemittelter, angepasster, ästhetisch ansprechender und selten subversiver Mainstream Kultur distanziert. Aber sowohl “Indie” als auch “Mainstream” sind Kategorien ohne klare Grenzen, die durch die Meinung von einzelnen und vielen im gesellschaftlichen Diskurs entstehen: „[...] ’mainstream’ is always a product of collective judgment no less than ’indie’ is.“²¹ Deshalb bleibt Michael Z. Newmans Definition aus *Indie: An American Film Culture* passend und doch zirkulär, wenn er sagt: „Indies are those films considered within the institutions of American film culture to be

²⁰Bonnie Mann in Irwin/Johnson 237

²¹Newman 5

indies, regardless of their budget, producer, distributor, director, and cast, and regardless of their genre, theme, style, and tone.”²² Durch eine Herausarbeitung der Spezifika des Independent Plottings im Vergleich zur klassischen Hollywood Handlungsstruktur gelänge eine konkretere Begriffsbestimmung und systematischere Gliederung der Filmproduktion.

Mit der Anwendung der literaturwissenschaftlichen Methode auf die Narratologie in den Filmen der letzten Jahre wird gleichzeitig die anhaltende Bedeutung des Proppschen Ansatzes manifestiert. Kein anderer Analyseansatz gibt so viele strenge Vorgaben für den Erzählaufbau und ist zugleich so extrem flexibel. Die große Anzahl an Erzählbausteinen²³ ermöglicht äußerst exakte Zuordnungen von Handlungen und Ereignissen im Kontext der Gesamthandlung. Die Kombinations- und Distributionsregeln Propps sind im Gegensatz dazu sehr anpassungsfähig, was den Ansatz für die Unterscheidung, Klassifizierung und Systematisierung von verschiedenen Erzähltraditionen mit unterschiedlichen Funktionsabfolgen und -abfolgegruppen prädestiniert.

Die Anwendbarkeit dieser bereits lange etablierten Methodik belegt die Geringfügigkeit der Neuerungen und die Überschaubarkeit der Abweichungen von der Erzähltradition bei der Gegenwartserzählung. Zwar versucht sich speziell der Indie Film nicht nur inhaltlich, sondern auch mit seiner Form, an Hollywoodkonventionen abzarbeiten, bleibt dabei aber meist erfolglos, womöglich weil es an öffentlicher Aufmerksamkeit, einer neuen Rezeptions- und Produktionsästhetik und Realisierungsmitteln generell fehlt. Noch immer lässt sich also beim Indie genügend Reminiszenz an den Grundaufbau bzw. die Tiefenstruktur der traditionellen Filmerzählung erkennen, um ihn mit deren Mitteln zu analysieren.

Durch die Entwicklung der drei Heldinentypen anhand ihrer Motivationen: erstens im Sinne anderer oder einer Sache, zweitens im eigenen Sinne oder drittens im Sinne ihrer Liebe, wird das schwer fassbare Konzept der Heldin in Sinnbezirke unterteilt und intelligibler. Protagonistinnen, die aus einem oder mehreren dieser Beweggründe heraus handeln, sind uns bekannt und lassen sich in aktuellen wie auch älteren Filmen wiedererkennen.

Damit setzt sich die Arbeit zum Ziel, Formen weiblicher Authentizität zu finden. Was ist im Film zum Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts bei Frauenfiguren anschlussbeziehungsweise “heldenfähig”²⁴?

In der Filmgegenüberstellung wird kein Unterschied zwischen Filmen aus Studios mit einem erheblichen Budget und “Non-Studio” Produktionen mit keinem bzw. sehr geringem

²²Newman 23

²³Die Zahl der Narrateme ist im Vergleich zu Joseph Campbells, Christopher Voglers oder Syd Fields Schemata erheblich umfangreicher.

²⁴Begriff in Anlehnung an Ute Frevert in Merkur 806f.

1 Einleitung

Budget gemacht. Zur zweiten Gruppe zählt der Independent Film, der sich, laut Kritikern, nicht nur hinsichtlich seiner Produktionskosten und Hollywood-Studio-Affiliation vom Major unterscheidet, sondern auch formale und inhaltliche Gegensätze aufweist. Über das genaue Maß und die Art der Abweichung in ästhetischen und thematischen Fragen beim Independent Film liegen jedoch bisher keine Arbeiten vor. Mit dieser Arbeit wird die Independent Filmnarrative vergleichend beschrieben. Die Ergebnisse können helfen, von einer budgetorientierten Definition des Phänomens Indie zu einer strukturellen zu gelangen.

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

The method of nature: who could ever analyze it? That rushing stream will not stop to be observed. We can never surprise nature in a corner; never find the end of a thread; never tell where to set the first stone. The bird hastens to lay her egg: the egg hastens to be a bird. The wholeness we admire in the order of the world, is the result of infinite distribution.¹

Rick Altmans *A Theory of Narrative* bezeichnet mit „[...] narrative - the practice of storytelling.“² Im Kapitel “What is Narrative?” kommt er zu dem Schluss: „[...] narrative always involves the presence of narrative material, the implementation of narrational activity, and the deployment of narrative drive.“³ Mit Erzählmaterial bezieht er sich auf Handlungen und Charaktere. Unter der Erzähltätigkeit versteht er die Fokussierung des Autors auf einen bestimmten Charakter und bestimmte Ereignisse und Handlungen sowie die Rahmung des Handlungsstrangs durch Setzen eines Anfangs und Endes. Antrieb erhält die Erzählung dann laut Altman durch eine Erzählerintention.

Die lineare literarische Erzählung ist nicht die einzige Art, Information zu tradieren. Thomas Elsaesser beschreibt die Form der Erzählung als nur eine mögliche Variante der Narration. Dazu schreibt er, „Today, then, a more anthropological, but also technologically inflected approach to narrative seems to prevail, according to which narrative is only one, culturally very specific, way of storing, organizing, retrieving and accessing data in time[...]“⁴ Im Anschluss verweist er auf die Entwicklungen der Paranarrative in Onlinenetzen und -portalen wie Youtube und in den durch eigene Entscheidungen veränderbaren

¹Ralph Waldo Emerson “The Method of Nature”

²Altman2008 1

³Altman2008 21

⁴Elsaesser in Buckland 151

Spielerzählungen.⁵ Eine Narrationsform ist das Märchen und eine Art der Narratologie⁶ ist die strukturalistische Funktionsbestimmung.

2.1 Das Märchen als Struktur

Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst.⁷

Die hier verwendete Methode zieht eine in der Literaturwissenschaft etablierte Verfahrensweise für die Untersuchung aktueller Filmerzählungen heran. Vladimir Yakovlevich Propp hat mit seiner *Morphologie des Märchens* im Jahre 1928 einen Paradigmenwechsel eingeläutet, der erst im Nachhinein als solcher wahrgenommen und anerkannt wurde. Denn „Vor Propp herrschte die sogenannte atomistische Konzeption. Sie betrachtete als elementare 'Monade' der Erzählung entweder das Motiv oder das Sujet als Ganzes.“⁸ Erst Propp belegte, am Beispiel des Märchens, dass es sich bei dieser Erzählung nicht um ein „zusammenhangloses Ensemble“ handelt, sondern in ihr eine klare Struktur nachweisbar ist.

In welchem Zusammenhang das Märchen zur Erzählung steht, wird bereits in den Anmerkungen zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm von Bolte und Polivka deutlich. Diese erklären,

Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.⁹

⁵Thomas Elsaesser „Tales of Epiphany and Entropy: Paranarrative Worlds in Youtube“ in Buckland 150ff.

⁶Kuhn verweist auf die Verwendung der Pluralform „Narratologien“, „[...] um die Vielfalt zeitgenössischer Erzählforschung anzudeuten.“(Kuhn 2)

⁷Novalis (Fragment: 2072) 671

⁸Meletinskij in Propp 243 vgl. auch Aristoteles: „Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, dass sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht Teil des Ganzen.“ (Aristoteles 29)

⁹Bolte Polivka 4 Der Begriff des Märchens hat in der Geschichte einige Bedeutungswandel erfahren. Dabei ist die paradoxe Etymologie des Wortes abgeleitet vom Wort „Mär“ von der indogermanischen Wurzel *mē, mō* (groß, ansehnlich) in seiner Verkleinerungsform mit der Endung „-chen“ und führt bei Müller

Da diese Definition die grundlegende Strukturformel Propps weder als Definitionsbestandteil noch als alleinige Definition beinhaltet, führt also der Nachweis der Märchenstruktur in anderen Gattungen, wie hier dem Filmtext, nicht zu der Aussage, dass jeder Film ein Märchen ist. Der Nachweis der Proppschen Struktur ist demnach notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für die Zuordnung zum Märchen im klassischen Sinne. Aus dem Mangel an vergleichbar detaillierten Textstrukturen lässt sich die Bezeichnung Märchenstruktur treffender als eine "Erzählstruktur einer Heldenreise" fassen.

Als Matrix für eine musterhafte Heldenreise wird Propps Zaubermärchenstruktur aus der *Morphologie des Märchens* der Filmplotanalyse dieser Arbeit methodisch zugrunde gelegt, denn sie ist „[...] noch immer das beste und grundlegendste Werk, das in keinem Punkt überholt ist.“¹⁰

Grundbedingung dieser Methode ist die Annahme, dass jede filmische Erzählung einen oder mehrere Helden hat und sich wie ein literarischer Text bzw. als Erzählung analysieren lässt. Dies ist zunächst ungewöhnlich, da im Kontext des Films häufig das Drehbuch und nicht Bild und Ton der Filmhandlung als schriftliche Fixierung der Erzählung gilt. Beim Skript und der Drehbuchtheorie wird zumeist eher der Plot als die Narration analysiert. Das Konzept "Plot" greift bei der Funktionsanalyse aber nicht ausreichend. Rabenalt erklärt, dass

[...] der Begriff Plot für die knappste Beschreibung derjenigen Teile der gesamten Fabel¹¹ angewendet [wird], die für die Struktur der Fabel oder *plot construction* von bestimmender Bedeutung sind: Exposition, wichtige Kollisionen, Dreh- und Wendepunkte, Art der Lösung.¹²

Im Gegensatz dazu stehen bei der Funktionsanalyse in der vorliegenden Ausrichtung nicht nur die für die "Vorgänge und Begebenheiten" relevanten Aspekte zur Untersuchung, sondern vielmehr die relevanten Strukturaspekte, die die mythologische Heldenreise betreffen und die Heldin zur Heldin machen. Wenn im Folgenden von Plot die Rede ist, wird der Begriff deshalb um diesen Referenzbereich erweitert.

„[...] zu der Definition: Märchen nennt man heute eine poetische, kleine, ungläubhafte Erzählung, früher aber - vor 1500 - war es eine wichtige und ernst zu nehmende Nachricht.“(Müller 16) Müller leitet aus dieser "Groß-Klein-Bedeutung" des Märchens die sogenannte große (meist in Latein verschriftlichte, der Bevölkerung nicht zugängliche, geistliche) und kleine (volkspoetische, orale, heidnische) Tradition des Märchens ab.(vgl. Müller 28f, 32.)

¹⁰Meletinskij in Propp 276

¹¹Diese definiert er als "[...] die Gesamtheit der Vorgänge und Begebenheiten[...]" (Rabenalt 34)

¹²Rabenalt 34

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Dieser Plot wird nun basierend auf Propps beispielhaft systematischer Arbeit zur Erzählstruktur untersucht. Konkret werden in der *Morphologie des Märchens* 100 russische Zaubermärchen akribisch zerlegt, analysiert und in einer Tabelle dargestellt. Dabei stellt Propp fest, dass sich die Erzählungen von ihrem Aufbau her immer nur marginal von einer 31-teiligen Tiefenstruktur unterscheiden.¹³ Die 31 Teile dieses Erzählmusters nennt Propp Funktionen. Diese sind die Handlungen und Ereignisse, die die Dramatis Personae des Märchens vollziehen bzw. die diesen widerfahren. Diese Funktionen haben und sind Funktionen, weil sie “hinsichtlich ihrer Bedeutung auf den Verlauf der Dinge”¹⁴ bewertet werden. Propps Funktionen sind demnach als Grundbestandteile einer Narration auch Narrateme.¹⁵ Diese Elemente, die eine Erzählung oder Narration konstituieren, werden in der Narratologie analysiert.

Auch die Märchenfiguren sind immer wiederkehrende Handlungsträger. So erkennt Propp in jedem Märchen der russischen Folklore stets sieben Dramatis Personae wieder: den Helden, den Schenker, die Zarentochter und ihren Vater, den Helfer, den Sender, den Gegenspieler und den falschen Helden. Dabei können mehrere dieser Rollen in einer Figur zusammengefasst sein. Diese Märchenfiguren sind ostinate archetypische Gestalten. Jede Märchenfigur bildet einen Handlungskreis, innerhalb dessen sie verschiedene Handlungen vollzieht.¹⁶ Über diesen Wirkungskreis hinaus erhält jede Handlung eine bestimmte Bedeutung für die Gesamthandlung.

Analog ist in Aristoteles Poetik

die Fabel des Stücks [...] nicht schon dann [...] eine Einheit, wenn sie sich um einen einzigen Helden dreht. Denn diesem einen stößt unendlich vieles zu, woraus keinerlei Einheit hervorgeht. So führt der eine auch vielerlei Handlungen

¹³Lévi-Strauss führt für Propps „[...] totale[s] System der Funktionen, dessen empirische Verwirklichung möglicherweise nicht existiert[...]“ den Begriff der Metastruktur ein. Lévi-Strauss in Propp 187

¹⁴Propp 21

¹⁵Lévi-Strauss, seinerseits Mythenforscher, sieht in den Funktionen “Mytheme in zweiter Potenz”. (vgl. Lévi-Strauss in Propp 212) Meletinskij erklärt Lévi-Strauss’ Begriff der Mytheme als „[...] große konstitutive Einheiten, die auf der Ebene des Satzes zu suchen sind. Zerlegt man den Mythos in kurze Sätze und überträgt diese dementsprechend auf einzelne Karten, dann wird man bestimmte Funktionen unterscheiden können und gleichzeitig feststellen, dass [...] jede Funktion [...] einem bestimmten Subjekt zugeordnet [ist][...]“ (Meletinskij in Propp 249) Er zeigt damit deutlich, wie sehr sich Propps Funktionen und Lévi-Strauss Mytheme ähneln, aber durch ihren unterschiedlichen Analysegegenstand (Märchen/ Erzählung versus Mythos) nicht vollständige Deckungsgleichheit erreichen. Dies erkennend, „[...] strebt [Greimas] nach einer Synthese der Methodik von Propp und Lévi-Strauss, d.h. nach einer Synthese von Syntagmatik und Paradigmatik durch Überarbeitung des Proppschen Schemas mit den Mitteln der modernen Logik und Semantik.“ (Meletinskij in Propp 256f.)

¹⁶vgl. Propp 79ff.

aus, ohne daß sich daraus eine einheitliche Handlung ergibt.¹⁷

Dieser Zusammenhang wird häufig als "unity of action"¹⁸ bezeichnet. Im Folgenden werden die Handlungen im Sinne der Proppschen Funktionen deshalb einzeln, der Reihe nach und als Einheit betrachtet. Jeder Film erfährt dabei ein Close Reading seiner Figuren und Ereignisse sowie deren Funktionen. Danach wird die Komposition dieser Elemente im Plot bzw. "Mythos" im Aristotelischen Sinne¹⁹ untersucht.

Da russische Zaubermärchen die Grundlage bzw. den Analysegegenstand von Propps narrativer Theorie bilden, zeugt diese auch oft noch von der Logik und der Phantastik der russischen Folklore.²⁰ Propp identifiziert aber darüber hinaus ein Handlungs- und Erzähl-schema, das seines Zeichens universal ist. Diese Universalität erhält Propps Schema nicht zuletzt durch seinen mythologischen Anspruch. Als sprachliche Form, die in einer spezifischen "Art und Weise" oder als ein "Mitteilungssystem" "Ideen" bzw. Bedeutung "über die Sprache hinaus" transportiert, ist Propps Märchenerzählstruktur schließlich auch ein Mythos im Barthes'schen Sinne.²¹

2.2 Die Proppschen Funktionen

NOTICE Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot. BY ORDER OF THE AUTHOR, Per G.G., Chief of Ordnance.²²

Wie die Handlungsträger innerhalb der russischen Zaubermärchen konstant bleiben, so kehren auch die 31 Handlungsereignisse in gleichbleibender Reihenfolge in ihnen wieder.²³

¹⁷Aristoteles 27

¹⁸vgl. Altman2008 3

¹⁹Aristoteles 19f. „Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben [...]“

²⁰Altman verweist in diesem Zusammenhang auf mehrere andere Beispiele der Beeinflussung zwischen Untersuchungsobjekt und Methode. Altman schreibt, „Aristotle's narrative theory depended heavily on Homer's *Odyssey* and Sophocles' *Oedipus Rex*, so Percy Lubbock treated the novels of Henry James as his master text (1921) and Roland Barthes took the work of Balzac as the archetype of narrative (1953, 1970).“ (Altman2008 4)

²¹vgl. Barthes1964 85ff.

²²Twain *The Adventures of Huckleberry Finn*

²³vgl. Propp 27f. „1. Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Diese Proppschen Narrateme werden durch Symbole gekennzeichnet und im Anschluss vorgestellt. Alle Elemente sind allomorph, können also im Märchen frei kombiniert werden. Diese wichtige Voraussetzung für die Anwendung der Methode bedeutet, "[...] dass die Veränderung eines Teils oder eines Merkmals [nicht!] die Veränderung eines anderen Merkmals zur Folge hat [...] [und] sich [damit] [...] jedes Teil, unabhängig von den anderen, verändern"²⁴ kann. Anstelle davon „[...] *in sich ganzheitliche Formen* zu studieren[...]“²⁵, wird somit jedes einzelne Element untersucht.

Propp schreibt jedoch einige konstante Kombinationsregeln, eine Art Grammatik, für die Narrateme vor. So treten einige Elemente immer gekoppelt auf. „Diese Regel trifft für [...] [die] Funktionspaare [...] Kampf und Sieg [...] [und] Kennzeichnung - Identifizierung [zu].“²⁶ Des Weiteren treten die Funktionspaare Problem - Lösung; Schädigung - Liquidierung; Verfolgung - Rettung sowie die Dreierfolge Probe durch den Schenker - Reaktion des Helden - Zaubermittel gemeinsam auf.²⁷ Anhand dieser unterscheidet Propp mit jeweils einer Strukturformel zwei Gruppen von Märchen: solche, die über Kampf - Sieg und solche, die über Prüfung - Lösung entwickelt werden.²⁸

Die Auswahl der Narrateme bezieht sich auf die in Propps Anhang beschriebenen Strukturen. Dort lässt er in der Tabelle sämtliche einleitende bzw. vorgeschichtliche Funktionen weg, weil sie die weitere Handlungsstruktur nicht beeinflussen. Das heißt im Einzelnen, Verlassen, Verbot, Missachtung, Erkundigung, Verrat, Betrug und Mithilfe werden nicht behandelt. Im Rahmen der Analyse verbleiben somit die 24 Proppschen Elemente in der folgenden Reihenfolge von A bzw. α bis H*. Die Analyse beginnt daher beim auslösenden Element für die Handlung: der Schädigung.²⁹ Die Funktionen werden hier in drei Gruppen, die den drei dramatischen Akten der Erzählung entsprechen, angeführt.³⁰

wesentlichen Bestandteile des Märchens.“ (Propp 27) „*Die Reihenfolge der Funktionen ist stets ein und dieselbe.*“ (Propp 28) Dennoch bestätigen Ausnahmen bei Propp die Regel, wenn er anführt, dass „[...] bei weitem nicht jedes Märchen sämtliche Funktionen enthält[...]“ (Propp 28) und, dass einige Funktionen ihre Position vertauschen können. (vgl. Propp 107 vgl. auch "Inversion" Propp 106)

²⁴Propp 159

²⁵Propp 159

²⁶Propp 108

²⁷vgl. Propp 100f.

²⁸Propp 104

²⁹vgl. Propp 36ff.

³⁰Diese ließen sich leicht noch weiter unterteilen. Die sechs Sequenzen in Terence Patrick Murphys Propplesart bspw. stehen in keinem Widerspruch zur Dreiaktstruktur, in der jeweils die ersten zwei, die mittleren und die letzten beiden Sequenzen einen Akt bilden.

„Functions 1-7 [a, b, c, d, e, f, g] = Preparation

Functions 8-10 [A/ α , B, C] = Complication

Functions 11-15 [\uparrow , Sch, H, Z, W] = Transference

Separation

1. A Schädigung oder α Mangelsituation

Das erste plotentscheidende Ereignis ist von zentraler Bedeutung. Je nachdem, welche der beiden Varianten des ersten Elements, A oder α , vorliegt, handelt es sich nach Propp um eine Sucher- oder Opferheldenreise.

Bei der Schädigung gelingt dem Gegenspieler zum Höhepunkt der Vorgeschichte ein erster Schlag. Diese Funktion setzt die Heldenreise in Gang. Weil der Gegenspieler dem Helden, direkt oder indirekt, einen Schaden oder Verlust zufügt, sieht sich der Held nun genötigt, diese Missetat zu sühnen oder wieder aufzuheben. Dieser erste Verlust oder Schmerz des Helden gibt ihm nicht nur einen Handlungsgrund, sondern animiert ferner auch die Sympathie und Anteilnahme des Lesers.

Die zweite Auslösermöglichkeit besteht bei Propp im Erkennen der Mangelsituation. Darin sieht der Held oder seine Familie, dass etwas Wichtiges fehlt. Die Notwendigkeit zu handeln kann bei dieser Funktion zwar ähnlich intensiv wie bei der Schädigung sein, wird aber selten als derart dringlich empfunden.

Die Heldenreise als Suche im Gegensatz zur Rettung oder Befreiung wird in der Entwicklung der Heldinentypologie im Kapitel "Was ist eine Heldin?" als entscheidendes Merkmal herangezogen.

2. B Vermittlung, verbindendes Element

Diese Funktion beinhaltet eine Aussendung des Helden. Nach der Verkündung eines Unglücks oder eines Wunsches soll sich der Held der Situation annehmen. Wie beim "Call to Adventure" in Campbells *The Hero With a Thousand Faces* wird der Held gebeten, gerufen oder ihm wird befohlen zu handeln.

3. C Einsetzende Gegenhandlung

Nach der Bitte von außen und der selbst erkannten Schädigung oder Mangelsituation bereitet sich der Held nun auf die Reise vor.

Functions 16-18 [K, M, S] = Struggle
Functions 19-26 [L, ↓, V, R, X, U, P, Lö] = Return
Functions 27-31 [E, Ü, T, St, H*] = Recognition"
(T. P. Murphy 2008 61 [Anmerkungen durch den Autor])

Initiation

4. **↑ Abreise** Der Held hat seine Sachen gepackt und verlässt das Haus. Nach dieser Funktion gibt es vorerst kein Zurück mehr, denn mit ihr beginnt der Hauptteil der Heldenreise, d.h. der zweite Akt.

5. **Sch Erste Funktion des Schenkers** Diese Funktion beinhaltet die Einführung der Person des Schenkers, der jedoch nicht gleich seine Gaben verteilt, sondern den Helden zunächst auf die Probe stellt und auf Herz und Nieren prüft.

6. H Reaktion des Helden

Der Held reagiert in irgendeiner Art und Weise auf die erste Funktion des Schenkers, d.h. zum Beispiel: er besteht die Prüfung oder nicht, er erwidert die Begrüßung oder antwortet auf eine Frage. Dafür wird ihm in irgendeiner Art und Weise gedankt.

7. Z Empfang des Zaubermittels

Weil der Held sich in einer komplizierten und ihm fremden Situation ohne Hilfe seiner Familie bewährt hat, erhält er etwas Magisches. Das Magische an dieser Entität besteht hauptsächlich darin, dass sie ihm in diesem Moment noch nicht weiterhilft, aber dem Helden im weiteren Verlauf der Reise von großem Nutzen sein wird.

8. W Raumvermittlung, Wegweisung

Durch die Funktion der Wegweisung gelangt der Held dorthin, wo er hingehört: zum gesuchten Gegenstand oder der gesuchten Person, d.h. zum Beispiel zum Gegenspieler. Diese Funktion stellt eine Reise in einer Reise dar und wird im Märchen oft durch einen atemberaubenden Flug, einem Ritt oder einer Fahrt demonstriert.

9. K Kampf

Nach der unterhaltsamen Fahrt zum Domizil bzw. Aufenthaltsort des Bösewichts, tritt der Held diesem nun gegenüber und steht im direkten Zweikampf vor ihm. Beide bekriegen sich darauf bis aufs Messer.

10. M Kennzeichen, Markierung

Während des harten Kampfes um Leben und Tod trägt der Held eine Wunde oder andere Form der Wiedererkennung davon. Diese dient ihm später dazu, seine Heldentat zu authentifizieren.

11. **S Sieg**

Doch der Held hat seine Blessuren nicht umsonst hinnehmen müssen, er besiegt das Böse und erschlägt den Drachen.

12. **L Liquidierung, Aufhebung des Unglücks oder Mangels**

Der Kampf bewirkt eine Kettenreaktion, denn durch die Beseitigung des Übeltäters wird nun auch das Übel annulliert. Hierbei wird die anfängliche Mangelsituation behoben, d.h. die zu suchende Entität hat sich aufgefunden oder die Schädigung wurde gesühnt.

Rückkehr

13. **↓ Rückkehr**

Nach vollbrachter Arbeit begibt sich der Held auf den Heimweg. Er hat nach der Erfüllung seiner Aufgabe seine Schuldigkeit am Schauplatz des Kampfes getan. Nun ist der Held dort ein Störenfried. Die Logik der Geschichte verlangt es, dass er zurückkehrt. Die Familie daheim wartet auf ihn, hat vor Sorge vielleicht schon die Hoffnung verloren, dass der Held noch lebt. Die Rückkehr ist der zweite Wendepunkt und leitet meist den dritten Akt ein. Oft erfolgt die Rückkehr nicht als Triumphzug, sondern durch gewaltsame Ausweisung.

14. **V Verfolgung**

Auf dem Weg zurück zu seiner Familie und zurück in seine Heimat wird der Held durch die Handlanger des Bösewichts oder sonstige Umstände zur beschleunigten Rückreise bewegt. In Hast und Eile versucht der Held, dem Ort der Konfrontation zu entkommen. In dieser Funktion wird die Flüchtigkeit des Heldentums deutlich. Kein Held verbringt nach dem Kampf lange Zeit am Kriegsschauplatz, vielleicht ist er traumatisiert oder ist in Gebiete eingedrungen, in die er nicht hätte eindringen dürfen. In jedem Falle aber ermöglicht die Verfolgung des Helden nach Erschlagen des Drachen den Abschluss der Geschichte. Der Held muss zurück, darf nicht etwa, wenn er schon mal in der Drachenhöhle ist, weitere Untiere erschlagen oder andere Jungfrauen retten.

15. **R Rettung**

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Die Flucht gelingt, denn der Held hängt entweder eigenständig oder mit Hilfe von außen seine Verfolger ab oder wird anderweitig gerettet.

16. **X Unerkannte Ankunft**

Seine Heldenhaftigkeit ist offenbar noch nichts, was der Held lauthals hinausposaunen will, deshalb bleibt er nach der Verfolgung noch vorsichtig und hält sich bedeckt. So wenig Anerkennung wie dem Helden bisher galt, gilt ihm auch weiterhin. Er möchte seine Rückkehr so bescheiden wie nur irgend möglich gestalten. Dies gelingt ihm, denn niemand erkennt ihn. Die Rückkehr inkognito birgt eine Möglichkeit zum Betrug, die der falsche Held schamlos ausnutzt.

17. **U Unrechtmäßige Ansprüche**

Der Held hat seine Chance auf sofortigen Ruhm verpasst, davon profitiert der falsche Held. Ein anderer schmückt sich also mit falschen Federn und erntet die Lorbeeren für die großen Taten des Helden.

18. **P Prüfung, schwere Aufgabe**

Mit einer erneuten Prüfung kann dieser Missstand (U) jedoch behoben werden. Hierbei wird dem Helden eine Aufgabe gestellt, die nur er im Stande ist zu lösen. Diese Prüfung ist eine Art Wiederholung der ersten Funktion des Schenkers. Erneut muss der Held sein Können unter Beweis stellen. An dieser Stelle ist das Ziel der Prüfung jedoch kein Zaubermittel, sondern die Erkennung.

19. **Lö Lösung**

Dem Held gelingt diese letzte Prüfung und seine Identität ist nun verifiziert. Die Lösung des Problems zeigt seine verbesserten Fähigkeiten, er ist nun in der Lage die Problemlösungsmethoden, welche er auf seiner Reise gelernt hat, auch in seiner Heimat anzuwenden. Ein Fehler wie in der "Mithilfe (g)"³¹ zur Schädigung wird ihm so schnell nicht wieder passieren.

20. **E Erkennung**

Alle erkennen den Helden und seine unerkannte Ankunft (X) ist nun behoben. Ein interessanter Aspekt dieser Funktion besteht in der Tatsache, dass ihr Fehlen auch

³¹Wie die anderen Funktionen der Einleitung ist die Mithilfe nicht Teil der Analyse, soll aber an dieser Stelle doch kurz Erwähnung finden. In der Mithilfe fällt der gutgläubige Held auf die List und Tücke des Gegenspielers herein und hilft ihm. Auf diese schicksalhaft tragische bzw. ironische Weise ist er so an seiner eigenen Schädigung maßgeblich beteiligt.

zum Fehlen des Helden führen würde. Damit ist ein unerkannter und von seiner Außenwelt nicht honorierter Held noch unvollständig. Er kann zwar für sich Held sein, aber ihm fehlt die Widerspiegelung seiner Umwelt.

21. **Ü Überführung, Entlarvung**

Die Erkennung des richtigen Helden führt zur Entlarvung der Täuschung durch den falschen. Dabei wird deutlich, dass Held und falscher Held vor der Entlarvung zunächst den gleichen Status inne hielten.

22. **T Transfiguration**

Nachdem der Held sich zu erkennen gegeben hat, kann er sich von seiner besten Seite zeigen. Nach der vorangegangenen schwierigen Erkennung des Helden erhält er nun erneut ein anderes Aussehen. Diese neue Wandlung wird jedoch von allen mitverfolgt und wird zu keinen weiteren Verwechslungen führen.

23. **St Strafe**

Hierbei werden falscher Held und/oder Gegenspieler für ihre Übeltaten bestraft. Diese Funktion ist der Bewahrung der "heilen Welt" im Märchen geschuldet, einer Welt, in der das Böse immer Schaden anrichtet und bestraft werden muss und das Gute immer Gutes vollbringt und belohnt wird. Es lässt sich eine Parallele zwischen Bestrafung und Belohnung erkennen. Das gleiche Maß an gerechter Behandlung wird sowohl für falsche Helden, Gegenspieler als auch für Helden angesetzt.

24. **H* Hochzeit H* und Thronbesteigung H* oder h Geschenk**

Der zurechtgemachte neue Held darf nun die Prinzessin zur Frau nehmen und die Thronfolge übernehmen. In dieser Funktion übernimmt die Braut die Rolle der Öffentlichkeit. Durch die Heirat erkennt sie den Sieg, den Erfolg und die Belohnung des Helden an und teilt diese mit ihm. Die zwei Aspekte der Funktion werden bei Propp durch die zwei Sterne untereinander illustriert. Der obere steht für die Hochzeit, der untere für die Thronbesteigung. Da keiner der Filme eine Thronbesteigung enthält, wird dieses Symbol auf die H* Hochzeit der Heldin reduziert. In selteneren Fällen wird der Held nicht vermählt, sondern erhält ein Geschenk, d.h. eine materielle Aufwandsentschädigung.

Mot Motivation

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Mit der Funktion Motivation bezeichnet Propp die Beweggründe für einzelne Handlungsfunktionen des Helden. Anstelle von diesen plotimmanenten Motivationen als legitimierende Funktionen für beispielsweise Kämpfe oder Schädigungen des Helden werden in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich plotübergreifende Veranlassungen als Motivationen analysiert.

Damit werden unter Motivationen im plotübergreifenden Sinne im vorliegenden Text nur die allgemeinen Beweggründe für die Heldenreise an sich verstanden, wie sie in “Was ist eine Heldin?” entwickelt werden. Propps Motivationen beziehen sich auf Motivationen einzelner Funktionen in der Handlung und nicht Motivationen für die Heldenreise insgesamt.

neg. Negation

Der negative Ausgang einer Funktion wird bei Propp durch ein nachgestelltes “neg.” oder “-” gekennzeichnet. Die für das Märchen typische dreifach wiederholte Probe durch den Schenker enthält dabei jeweils zwei missglückte Versuche gefolgt von der finalen geglückten Probe und Beschenkung. Bei der Vervielfachung von Funktionsgruppen wie Sch H Z, P Lö und K S wird in der Analyse nur die letzte geglückte Gruppe in der Gesamtformel festgehalten.

Das Zusatzelement § Kopula ist eine Verbindungsfunktion, die alle Ereignisse zusammenfasst, die sich nicht zu den bereits genannten zuordnen lassen. Da diese in der Anwendung Propps und auch bei seinen Nachfolgern kaum vorkommen, werden sie auch in dieser Arbeit außer Acht gelassen.

2.3 Kritik an der *Morphologie des Märchens*

I must Create a System, or be enslav'd by another Man's
I will not Reason & Compare: my business is to Create³²

Kurzum, es bedarf eines Helden, um einen Helden zu erkennen.³³

Propps Arbeit ist der Forschung in mehreren Wissenschaftsdisziplinen zuordenbar. So erkennt er, „[...] dass das Zaubermärchen in seinen morphologischen Grundelementen einen Mythos darstellt[...]“³⁴ und erhebt somit einen mythologischen Anspruch. Die *Morphologie des Märchens* nennt im Titel ein Teilgebiet der Linguistik und teilt eine Herangehensweise

³²William Blake *Jerusalem* 8

³³Susan Neiman “Wenn Odysseus ein Held sein soll, dann können wir es auch sein” in Merkur 851

³⁴Propp 90

2.3 Kritik an der Morphologie des Märchens

mit der Textlinguistik. In beiden werden Funktions- und Kombinationsregeln für Textbestandteile aufgestellt, welche sich meist auf Satzebene befinden und Aufschluss über die Struktur einer bestimmten Textsorte, hier das Märchen, geben.³⁵ Weiterhin wird Propp ein bedeutender Beitrag auf dem Gebiet der Narratologie angerechnet. Mit seiner umfassenden empirischen Systematisierung³⁶ der einzelnen Konstituenten des Zaubermärchens legt Propp aber vor allem einen der Grundsteine für den Strukturalismus³⁷.

Eine strukturalistische Tätigkeit³⁸ wird, laut Barthes, auch aufgenommen “[...]wenn Propp ein Volksmärchen konstruiert[...].”³⁹ Propp ist Strukturalist, insofern, als dass „die Ziele der strukturalistischen Tätigkeit untrennbar an eine bestimmte Technik gebunden sind, [bei der] [...] das Objekt [...] neu zusammengesetzt [wird], um Funktionen in Erscheinung treten zu lassen [...]”⁴⁰ Strukturalistisch arbeiten heißt also, „[...] ein ‘Objekt’ derart zu rekonstituieren, daß in dieser Rekonstitution zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (welches seine ‘Funktionen’ sind).“⁴¹

Lévi-Strauss erkennt Propps Werk nicht als strukturalistischen Forschungsbeitrag an, sondern bezichtigt ihn des Formalismus. Er erklärt Propps starke Abstraktion des Textes auf eine reine Form ohne inhaltliche Bestandteile als unmöglich: „Die *Form* definiert sich im Gegensatz zu einer *Materie*, die ihr fremd ist; aber die *Struktur* hat keinen von ihr unterschiedenen Inhalt: sie ist der Inhalt selbst, erfasst in einer logischen Organisation, die als eine Eigenschaft des Realen gilt.“⁴² Und ferner: „Für den Strukturalismus existiert dieser Gegensatz nicht: es gibt nicht auf der einen Seite das Abstrakte und auf der anderen das Konkrete. Form und Inhalt sind gleicher Natur, sie unterstehen beide ein und derselben

³⁵Eine linguistische Analyse der Proppschen Morphologie findet sich in „On the Notion ‘Beyond the Sentence’“ von William O. Hendricks.

³⁶Propp sieht sich selbst im Gegensatz zu Claude Lévi-Strauss als „[...] Empiriker [...] und zwar ein integrierender, der zuerst einmal die Fakten aufmerksam beobachtet und sie gewissenhaft und methodisch untersucht, wobei er die eignen Prämissen überprüft und die Situation in jeder Phase der Beweisführung neu beurteilt.“ Propp 218

³⁷Zu den Parallelen zwischen Propps Arbeit und der der Strukturalisten vgl. Lévi-Strauss in Propp 194f.

³⁸Ebenso erscheint der von Roland Barthes postulierte tote Autor als eine solche losgelöste symbolische Funktion im Text. Wie die Funktionen Propps ist die implizite Autorenschaft in der Erzählung auch eine strukturierende Funktion ist. Barthes sieht in ihr die Loslösung von der Persönlichkeit des Autors. Als normative Eigenschaft schreibt bereits Aristoteles vom „Erzähler-losen Erzählen“ bei Homer, der „[...] als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur wenig und nur selten nach.“ (Aristoteles 83)

³⁹Barthes1966 192

⁴⁰Barthes1966 192f.

⁴¹Barthes1966 191

⁴²Lévi-Strauss in Propp 183

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Analyse.“⁴³ Lévi-Strauss nimmt dabei eine deutliche Position ein, wenn er schreibt: „[Der [...] Irrtum des Formalismus ist dadurch zu erklären, dass er die Komplementarität zwischen Signifikant und Signifikat nicht beachtet, die wir seit Saussure in jedem Sprachsystem erkennen.“⁴⁴ Propp erklärt zu seiner Verteidigung: „[...] die *Morphologie des Märchens* [kann] absolut nicht als formalistisch bezeichnet werden[...],“⁴⁵ denn „das, was in der *Morphologie* praktiziert wird, ermöglicht eine intersubjektive Untersuchung der Gattung als einer gewissen Einheit, als eines gewissen Systems,“⁴⁶ in der „[...] die Teile als Elemente eines Ganzen und in ihren Beziehungen dazu[...]“⁴⁷ untersucht werden. Roland Barthes hätte diesen Disput klar entschärft, denn *Mythen des Alltags* scheint er fast für den Formalismus zu werben. Hierbei schreibt er,

Wenn sich die historische Kritik weniger vom Gespenst des Formalismus hätte erschrecken lassen, wäre sie vielleicht weniger steril gewesen, sie hätte dann begriffen, daß die spezifische Untersuchung der Formen keineswegs den notwendigen Prinzipien der Totalität und der Geschichte zuwiderläuft. Ganz im Gegenteil: je mehr ein System spezifisch in seinen Formen definiert ist, desto mehr ist es der historischen Kritik gefügig.⁴⁸

Auch an späterer Stelle impliziert Barthes, dass Inhalt und Form im mythologischen Diskurs immer gemeinsam auftreten und kaum einzeln gedacht werden können. In „Der Mythos als Gestohlene Sprache“ fragt er, „Worin besteht das Eigentümliche des Mythos? Es besteht in der Umwandlung eines Sinnes in Form.“⁴⁹

Einen besonderen Stellenwert hat beim Nachweis der Mangelhaftigkeit von Propps „Struktur“ der sogenannte Rest. Lévi-Strauss meint, „eine [...] Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass das Märchen, wenn man es einmal in Funktionen zerlegt hat, einen Rest übriglässt, dem keine Funktion entspricht[:] [...] [dieser] Rest [besteht aus] [...] zwei nicht funktionale[n] Kategorien [...] 'Kopulas' [...] und [...] 'Motivierungen'.“⁵⁰ Lévi-Strauss bemängelt an diesen Kategorien, dass sie ihren Zweck nicht immer erfüllen.⁵¹ Diese Restfunktionen neh-

⁴³Lévi-Strauss in Propp 199

⁴⁴Lévi-Strauss in Propp 209

⁴⁵Propp 224

⁴⁶Propp 224

⁴⁷Propp 224

⁴⁸Barthes1964 88

⁴⁹Barthes1964 115

⁵⁰Lévi-Strauss in Propp 190

⁵¹„Die[...] Theorie der Kopulas [...] erklärt, auf welche Weise Funktionen scheinbar verbunden werden können, obwohl sie nicht hintereinander gegeben sind[...].“ Lévi-Strauss in Propp 190 und „Aber es kommt häufig vor, dass die Handlungen der Personen nicht motiviert sind.“ Lévi-Strauss in Propp 190

2.3 Kritik an der Morphologie des Märchens

men aber, wie bereits angeführt, in der Arbeit Propps einen sehr geringen und deshalb zu vernachlässigenden Teil ein.

Lévi-Strauss ist der Ansicht, dass Propps Funktionsanalyse

[...] [den] Inhalt der Märchen allmählich wieder integriert, und die Analyse [...] zwischen einer formalen Aussage, die so allgemein ist, dass sie sich unterschiedlos auf alle Märchen anwenden lässt (es ist die Gattungsebene), und einer bloßen Restitution der nackten Materie, von der anfangs behauptet wurde, dass einzig ihre formalen Eigenschaften von explikativem Wert seien[, schwanke].⁵²

Beide, Lévi-Strauss und Propp, haben offenbar unterschiedliche Konzepte von Begriffen "Form" und "Inhalt". Während Lévi-Strauss unter Form etwas sieht, was sich als Gestalt nur in Abgrenzung zur völlig 'formlosen' Materie definiert⁵³, sieht Propp in ihr „[...] die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung.“⁵⁴ Mit der Auffassung, dass Inhalt der Analyse "wieder integriert" werden könne, eröffnet er die Möglichkeit der getrennten Analyse, wobei diese bei Propp stets als unzertrennlich miteinander verbundene Kategorien gelten. Lévi-Strauss erklärt Inhalt als "intelligibles System", welches nicht nur anhand aller formal möglichen, sondern mittels einer begrenzten Anzahl kontextabhängiger logischer Kombinationsmöglichkeiten hervorgeht. Nicht jedes Element kann stimmig mit jedem anderen verbunden werden, „[...] um ein intelligibles System zu konstruieren, das aus Gegensätzen: *männlich/ weiblich* (hinsichtlich der *Natur*), *oben/unten* (hinsichtlich der *Kultur*), sowie aus allen möglichen Permutationen zwischen diesen sechs Termini besteht.“⁵⁵ Die dabei entstehende Struktur aus binären Oppositionen hat Form und Inhalt.

In Lévi-Strauss Lesart der Morphologie gibt „[...] es [bei Propp] in Wahrheit nur ein einziges Märchen[...]“⁵⁶

[...] aber diese Märchen ist ein Archi-Märchen, das [nur] aus vier logischen miteinander verschränkten Funktionsgruppen besteht. Wenn wir die 1, 2, 3, 4 nennen, so verteilen sich die konkreten Märchen auf vier Kategorien, je nachdem, ob sie gleichzeitig alle vier Gruppen verwenden, oder nur drei Gruppen, die (aufgrund ihrer logischen Verschränkung) nur 1, 2, 4 oder 1, 3, 4 lauten können; oder nur zwei, die dann 1, 4 lauten müssen[...].⁵⁷

⁵²Lévi-Strauss in Propp 200

⁵³Lévi-Strauss in Propp 183

⁵⁴Propp 234

⁵⁵Lévi-Strauss in Propp 210

⁵⁶Lévi-Strauss in Propp 200

⁵⁷Lévi-Strauss in Propp 201

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Diese deutlich reduzierte Strukturformel ist Lévi-Strauss Ansicht zu verdanken, dass „[...] einige Funktionen rekurrent [...] [und] bloße Varianten voneinander[...]“⁵⁸ sind. Diese Einschätzung bezieht sich sicherlich auf die häufig wie Prüfungen wirkenden Strukturkombinationen Propps. So erscheinen der Auslöser für die Abreise (Schädigung, Täuschung, Verbot, etc.), die Prüfung durch den Schenker, die Prüfung bzw. der Kampf mit dem Gegenspieler und schließlich die Verfolgung oder Wiedererkennung des Helden wie ein vierteiliger Aufgabenkatalog, bei dem jeder Test den Helden einen Schritt näher zur Belohnung oder Hochzeit bringt. Damit befindet sich Lévi-Strauss jedoch in einem Irrglauben, denn die unterschiedlichen Merkmale der Funktionen mit Prüfungscharakter sind bei Propp klar klassifiziert. Wenn auf eine Prüfung die Erlangung des Zaubermittels folgt, handelt es sich um die erste Funktion des Schenkers und die Reaktion des Helden, wenn aber mit der Prüfung der Hauptkonflikt (Schädigung oder Mangel) des Märchens eliminiert und der Held dabei markiert wird, handelt es sich zweifelsohne um den Kampf bzw. die Prüfung. Diese Interpretationsarbeit erklärt Propp als Herausarbeitung der Funktionen im Kontext des Märchens oder Analyse der Funktionen “[...] hinsichtlich ihrer Bedeutung auf den Verlauf der Dinge [...]”.⁵⁹ Propp selbst schreibt „[...] Lévi-Strauss ist der Meinung, dass die paarweisen Funktionen eigentlich auf jeweils nur eine einzige reduzierbar sind. Propp widerspricht diesem Einwand, wenn er sagt, dass „[...] zur Bestimmung der Komposition [...] diese mechanischen Kombinationen unbrauchbar [sind] und [...] nur ein falsches Bild liefern würden[, da] [...] die [...] Funktionen [...] von verschiedenen Personen ausgeführt [werden können,] [...] positiv oder negativ sein [können und] [...] zwischen [...] [ihnen] intermediäre Funktionen [liegen können].“⁶⁰

An mehreren weiteren Stellen gibt Lévi-Strauss Propps Thesen falsch wieder, was der Übersetzung geschuldet sein kann. So ist es falsch, zu sagen, „aus der 'Schädigung' resultiert ein 'Mangel' [...]“⁶¹ und auch die Aussage, dass „[...] sich kein Märchen mit zwei Personen auf einmal befasst[...]“⁶² wird diese Aussage doch durch Propps “Analyse eines Märchens mit zwei Helden”⁶³ falsifiziert. Diese Liste der Falschaussagen wird durch die unsauber zitierte Formel ergänzt. Vielleicht ein Fehler im Druck, aber Lévi-Strauss zitiert eine Formel mit zwei Rückreisen ↓ ohne Abreise. Ferner gibt es bei Propp keinen “Handlungskreis des

⁵⁸Lévi-Strauss in Propp 202

⁵⁹Propp 21

⁶⁰Propp 230

⁶¹Lévi-Strauss in Propp 188

⁶²Lévi-Strauss in Propp 188

⁶³Propp 131 im Anhang

Zaubermittels“ wohl aber bei Lévi-Strauss.⁶⁴

Lévi-Strauss hat in dem Sinne Recht, dass es Propp vornehmlich um die Struktur, und nicht um deren Interpretation und Deutung geht. Inhaltliche Fragen, wie zum Beispiel Moral oder Aussage des Märchens, seine Wirkungsweisen und Entstehungszusammenhänge behandelt Propp erst später in *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Damit setzt die in der *Morphologie des Märchens* entwickelte Methodik an einem sehr hohen Abstraktionslevel an.

Weder ist der Text für die Zerlegung und Proppsche strukturalistische Interpretation zeitlich an seine Entstehungsumstände gebunden, noch ist die genaue Abfolge der Elemente von Bedeutung. Propp weist nur nach, dass Märchen ähnlich aufgebaut sind und sich auf eine gemeinsame Grundstruktur zurückführen lassen. Erscheint dabei eine Funktion bei ihm untypischerweise vor der sonst folgenden, wird bei Propp daraus keine weitere sinnstiftende Interpretation abgeleitet, es handelt sich dann lediglich um eine leichte Abwandlung. Dieser hohen Kompatibilität verdankt die Methode seine vielen Anhänger. Die Befürworter der Proppschen Methode sehen in ihr einen Funktionskatalog oder einen nützlichen Baukasten für die Analyse unterschiedlichster Sujets. So verwenden Lesinskis, Wright, Hiltunen, Hala, Harriss, Gilet, Fell, Kafalenos und T. P. Murphy jeweils individuell für ihren Untersuchungsgegenstand angepasste, d.h. meist auf wenige Funktionen reduzierte, Proppstrukturen. In wieweit die Märchenstruktur und seine Funktionen auch im Korpus dieser Analyse anwendbar waren, wird im folgenden Abschnitt erörtert.

2.4 Datenerhebung und Prüfung

[1] The ray issues from the eye in straight lines while producing straight paths of infinite multitude. [2] The figure enclosed by the the ray is a cone whose apex is next to the eye and whose base is next to the extremity of the visible object. [3] Objects upon which the ray falls are seen, and those upon which it does not fall are not seen.⁶⁵

Der filmischen Umsetzung der literarischen Narrateme steht zunächst das mediale Problem bevor. Der Märchentext ist eindeutiger fixiert als der Film und kann so genauere Auskunft über Vorkommen oder Fehlen einzelner Elemente geben.

⁶⁴Lévi-Strauss in Propp 191

⁶⁵Euklid übersetzt durch Kheirandish 2

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Das Medium Film hingegen erzählt die Handlung zwar häufig in ähnlich linearer Form wie ein Text, kann darüber hinaus aber auch über das Visuelle und Akustische narrative Elemente aufgreifen und umdeuten. Terence Patrick Murphy führt in "Almost Like a Fairy Tale or Something" an, „[...] plot functions can be executed in a variety of ways, including by means of significant voice-overs, meaningful gestures, acts of recognition, written notes, financial exchanges, speech exchanges, and major actions.“⁶⁶ Beispielsweise kann das Element W Raumvermittlung oder Wegweisung im Film einzig durch einen Schnitt in eine neue Einstellung umgesetzt werden. Zwar wäre das Element dann wenig betont, aber eine lokale Veränderung wäre angezeigt.

Ähnlich wie mit der visuellen Darstellung der Proppschen Funktionen verhält es sich auch mit den Handlungen an sich. Dazu schreibt bereits John L. Fell in "Vladimir Propp in Hollywood": „[...] thought is not identical with dramatic action.“⁶⁷ Damit sind die im Film gezeigten Szenen diverser Denkprozesse bzw. Traumbilder streng genommen keine Handlungen. Ähnlich schwierig fällt die Einordnung bestimmter Sprechakte, die einerseits konkrete Handlungen (z.B. Schwüre, Versprechen, Ernennungen, etc.) bedeuten können, andererseits vollkommen handlungsfrei sein können. Eine derartige rein unterhaltsame Gesprächigkeit ist im Märchen selten. Daher fällt die Zuordnung der Funktionen beim Medium Film oft schwerer als bei Propps Märchen. Es wurde dementsprechend bei allen Filmanalysen versucht, ein jeweils angemessenes und angepasstes Maß an Interpretationsarbeit anzuwenden. In den Fällen größerer Deutungsschritte zu einer bestimmten Lesart der filmischen Handlungen und Ereignisse wird dieses kommuniziert.

Um die Funktionen in ihrem Ablauf konkret bestimmen zu können, wurde anstelle von einer Drehbuchanalyse, zuerst Protokolle von allen vorliegenden Filmen angefertigt. Darin wurden die einzelnen Szenen und Einstellungen mit ihrem genauen zeitlichen Vorkommen notiert. Diese Herangehensweise erfolgt in Anpassung an die bild-ästhetische Umsetzung des Drehbuches, das heißt an den Film als audio-visuelles Medium. Hierzu erkennt auch T.P. Murphy, dass die Drehbuchanalyse zwar eindeutiger erscheint, aber in einem Fall zu kurz greift. Dieser Fall bezeichnet „[...] those scenes where characters have a vested interest in disguising their real intentions from others.“⁶⁸ Deshalb bezieht sich auch die hier angestellte Analyse auf Filmprotokolle.

Nach der Erstellung der Protokolle wurden die jeweils plotentscheidenden Ereignisse in Bezug zueinander und zur Gesamthandlung erkannt und den jeweiligen Funktionen zuge-

⁶⁶T. P. Murphy 2012 82

⁶⁷Fell 27

⁶⁸T.P. Murphy 2012 77

ordnet. Dieser Schritt beinhaltet eine starke Abstraktion, denn die handelnden Personen waren häufig, anders als im Märchen, hinsichtlich ihrer Rolle undefiniert. Ist im russischen Zaubermärchen die Rede von Ivan oder Baba-Jaga, so weiß der Leser automatisch, es handelt sich um den Helden oder die böse Hexe. Durch das Fehlen vordefinierter Märchenrollen im Film können die Handlungen der Figuren noch vielfältiger gedeutet, aber auch schneller missinterpretiert werden.

Weil es Propp in erster Linie um die Struktur des Märchens, aber dieser Arbeit in erster Linie um die Natur des Helden geht, werden „[...] die Funktionen der handelnden Personen [nicht wie bei Propp] unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden“⁶⁹ untersucht. Damit ist hier „[...] die Frage nach dem *wer* und *wie* [...] [nicht!] nur noch sekundärer Art.“⁷⁰ Bevor die Handlungen hinsichtlich ihrer „primären Frage“ „[...] was die Märchengestalten tun[...]“⁷¹ analysiert werden können, muss also eine Rollenverteilung geschehen. Die Funktion Sieg ist in der vorliegenden Analyse nur ein Sieg, wenn der Held den Bösewicht besiegt und nicht umgekehrt. Häufen sich solche heroischen Funktionen beim angenommenen Gegenspieler wird die Rollenverteilung dementsprechend angepasst.

Damit werden die Funktionen ähnlich wie bei Will Wrights „[...] liberalized version of [Propp’s] [...] method [...]“⁷² als „[...] one-sentence statements that describe [...] a single action [...] of a character[...]“⁷³ behandelt und nicht, wie bei Propp angedacht, als Aktionen oder Nominale mit variablen Handlungsträgern⁷⁴. Im Kontrast zur Methode Will Wrights in *Six Guns and Society* werden aber die statischen Attribute der einzelnen Figuren wie z.B. „The Hero is unknown to the society.“⁷⁵ nicht als Funktionen gewertet. Nur eine Status- bzw. Attributsveränderung kann somit zur Funktion (wie z.B. Transfiguration) werden.

Zu den analyserelevanten Funktionen zählen somit alle den Helden betreffend Handlungen. Das bedeutet eine Erweiterung des Heldenhandlungskreises nach Propp. Propps Handlungskreis des Helden umfasst nur die Funktionen: Gegenhandlung (C), Abreise und Hochzeit⁷⁶, denn eine Funktion ist bei Propp nur dann Teil des jeweiligen Handlungskreises, wenn sie das Prädikat der Handlung in erster Person in einer Vollverbkonstruktion aktiv ausführt. D.h. wird der Held durch einen anderen geschädigt, haben wir es mit einer Passivkonstruktion zu tun, an der der Held keinen Anteil hat. In dieser Analyse werden

⁶⁹Propp 27

⁷⁰Propp 26

⁷¹Propp 26

⁷²Wright 25

⁷³Wright 25

⁷⁴vgl. Hendricks 41

⁷⁵Wright 25

⁷⁶vgl. Propp 79

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

jedoch alle Elemente ab der Schädigung bzw. dem Mangel zum Handlungskreis des Helden gerechnet. Alle Elemente der Erzählung, die sich auf Funktionen aus Propps *Morphologie* zurückführen lassen, sind Teil der Heldenreise und des erweiterten Handlungskreises des Helden.

Nach der Funktionsbestimmung wurden in jedem Film die jeweiligen Abweichungen von der Grundstruktur erkannt und festgehalten. Danach wurde die Verteilung der Abweichungen innerhalb der Produktionsarten untersucht und Abweichterfilme von konformen Filmnarrativen unterschieden.

Die deskriptive Methode, anhand der bugdetorientierten Kategorien Indie und Major, spiegelt das Vorgehen Propps wider. Dieser definiert die Gattung Zaubermärchen zunächst als “[...] die im Katalog von Aarne-Thompson unter den Nummern 300-749 erfaßten Märchen[...]”⁷⁷ Erst durch die umfassende Auseinandersetzung und Systematisierung erkennt er deren zugrunde liegende gemeinsame Tiefenstruktur, welche im Umkehrschluss gattungsdefinierend wird. So gelangt Propp von seiner “[...] vorläufigen Definition⁷⁸[...] auf Grund der gewonnenen Erkenntnisse [zu] eine[r] exaktere[n] Begriffsbestimmung[...]”⁷⁹, welche auch in dieser Arbeit, über die Herausarbeitung der Besonderheiten der Indie Narration in den Korpusfilmen angestrebt wird.

2.5 Korpus

No longer is 'woman' regarded as a concrete gendered human being who happens to exist on the cinema screen rather than in 'real' life: 'she' becomes, on the contrary, a structure governing the organization of story and plot in a narrative or group of narratives.⁸⁰

Das vorliegende Korpus enthält 45 Filme und bildet sich aus den jeweils 100 bestbewerteten Filmen der Ratingseiten IMDB.com (der sogenannten Internet Movie Data Base), Rottentomatoes.com und Metacritic.com nach dem Stand vom Februar 2013.⁸¹

⁷⁷Propp 25

⁷⁸Genau genommen handelt es sich wie Meletinskij aufführt um eine „[...] doppelte Definition des Zaubermärchens[...]” (Meletinskij in Propp 246) Einmal: Märchen als Erzählung mit den Funktionen A bis W (vgl. Propp 91) und einmal als Erzählung mit sieben Handlungskreisen (Propp 79ff. und 84ff.). Die exaktere Begriffsbestimmung bezieht sich auf den wissenschaftlichen Nachweis der allen Märchen zugrunde liegenden Funktionsabfolge.

⁷⁹Propp 25

⁸⁰Annette Kuhn 32

⁸¹Das Kriterium der Fan- und Kritikerbewertung gewährt insgesamt einen größeren Überblick über die Filmindustrie als beispielsweise eine Auswahl der Blockbuster. Diese Filmauswahl unterscheidet sich

Die drei teils öffentlichen teils geschlossenen Bewertungsdatenbanken listen für jedes Jahr die "Noten" der weltweit erschienenen Filme auf. Jede der Datenbanken bewertet dabei nach einem anderen Prinzip, damit wurde versucht, verschiedene Filmkonsumentengruppen abzubilden. Dieses Prinzip bzw. diese Formel ist, um Manipulation zu verhindern, meist geheim. Durch die distinktiven Kreise von Ratingbefugten in den einzelnen Datenbanken entstehen jedoch deutliche Unterschiede.

So bewertet das IMDB (Internet Movie Data Base) nach einer geheimen Formel anhand der Ratings seiner User und Premiumuser. Rottentomatoes hingegen authentifiziert einen Kreis von eingeweihten Kritikern zur Bewertung der Filme. Metacritic bezieht im Gegensatz dazu keine Benutzerbewertungen ein, sondern wertet - quasi auf einer Metaebene - anhand von öffentlichen Rezensionen und Kritiken, die zu einem Medium erscheinen.

Aus den so gewonnenen Jahreslisten wurden alle Spielfilme bis zum hundertsten in das Korpus aufgenommen. Damit sind nur Filme mit fiktiver Handlung in der Analyseauswahl enthalten und alle Dokumentationen ausgelassen worden.⁸² Zwar beruhen auch einige Korpusfilme auf wahren Geschehnissen, aber das Drehbuch ist hier in der Regel weitestgehend nach den Regeln der filmischen Konventionen geplottet. Mehr als die Hälfte der Geschichten basieren dabei auf nicht-realen Begebenheiten, das heißt auf einem fiktiven Erzählstoff.

Trotzdem fällt schon bei der ersten Sichtung der Filmauswahl ins Auge, dass nur äußerst selten derart fantastische Handlungsträger, wie man sie aus dem russischen Märchen kennt, vorkommen. Zwar sind mit den wenigen Animationsfilmen teilweise Märchenquellen bearbeitet worden, doch stehen sogar diese durch ihre räumliche und zeitliche Rahmung der russischen Folklore etwas sperrig gegenüber.⁸³

insofern von Will Wrights „[...] top grossing films [...]“(Wright 29), als dass auch Filme, die finanziell keinen Erfolg hatten, sich aber in Kritikerkreisen besonderer Beliebtheit erfreuen, behandelt werden.

⁸²Einige der Filme beruhen zwar auf wahren Begebenheiten, diese wurden aber mit Schauspielern nachgestellt und sind insofern "fiktiv".

⁸³Von den unzähligen jährlichen Märchenfilmen schaffen es meist nur die Animationsfilme in das obere Viertel der Rankingdatenbanken. Dabei ist schon Walt Disney's Erfolg nicht zuletzt der Erkennen des märchenhaften Potentials des Cartoonfilms zu verdanken. Der Film *Steamboat Willie* bedeutete 1928, zeitgleich mit der *Morphologie des Märchens*, den Durchbruch für Walt Disney. Diese acht Minuten der pfiffigen kleinen Maus, die bald das Sprechen lernen sollte, begründeten den Siegeszug des Cartoonfilms. In dieser unterhaltsamen Geschichte gibt die kleine Musikerfreundin des Dampfschiffmatrosen maßgeblich den Ton an, denn sie wird nicht vom bösen Teer essenden Kapitän als "Mädchen für alles" herumkommandiert, wie Willie (Mickey Mouse). Nein, die bürgerliche Mausdame mit Stöckelschuh, Rock und Blumenhut bringt ihre kleine Gitarre und Musik mit an Bord. Als der Ziegenbock alle "Kulturgüter" aufgefressen hat, hilft ihr der arbeitende Mäuserich durch Drehen des Ziegenschwanzes die Musik wieder zurückzubringen. Alle tanzen und steigen fröhlich in das Lied mit ein, sie ist die Heldin. Der Zeichentrick ist die Domäne des denkenden und sprechenden Tieres und damit modernes Märchen.

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

Diese räumlichen und zeitlichen Faktoren gelten als weitere wichtige Kriterien für die Filmauswahl. Dementsprechend werden nur US-amerikanischen Filme, die hier in den Jahreslisten 2009, 2010 und 2011 zu den besten zählen, im Korpus berücksichtigt.⁸⁴

Die lokale Einschränkung war dabei mit einigen Hürden verbunden. Nicht nur werden mehrere Filme im IMDB unter uneindeutigen oder falschen Länderbezeichnungen gelistet, es ist ferner auch nicht immer ersichtlich, worauf sich das Label "Country" bei den jeweiligen Filmen bezieht. Mögliche Referenzbereiche sind dabei: Nationalität des Regisseurs, Drehschauplätze, Standort der Produktionsfirma oder der Distributionsfirma, Nationalitäten des Casts, Herkunft oder Sprache der im Film abgebildeten Kultur, etc.

Als amerikanischer Film wird hier vordergründig ein Film mit nordamerikanischen Inhalten verstanden, der meist durch einen amerikanischen Regisseur⁸⁵ realisiert wurde. Damit fokussiert diese Arbeit nicht nur auf den aktuellen Film, sondern noch konkreter, auf den amerikanischen Film in seinen unterschiedlichen Ausprägungen im Kino der Gegenwart.

Die Gegenwart ist in Hinblick auf die Filmindustrie eine interessante Zeit. Deshalb spricht Thomas Schatz von

[...] the early 2000s, [as] a period that [...] has proved to be quite distinctive, due particularly to the combined impact of conglomeration, globalization, and digitization - a veritable triumvirate of macro-industrial forces whose effects seems to intensify with each passing year.⁸⁶

Neben der Aktualität der temporalen Rahmung bietet auch der lokale Schwerpunkt besondere Reize. So spricht zum Beispiel Hilary Radner in ihrer Analyse von 2011 von einem „[...] advancement of the individual feminine subject in her 'pursuit of happiness' as a specifically American entitlement“⁸⁷ im aktuellen Neo-feminist Cinema.

Damit gelangen wir zur größten Eingrenzung der Filme, welche hierbei nicht durch faktische, geographische, wertungsabhängige oder temporale Limitationen entsteht, sondern durch das Kriterium der weiblichen Heldin in einer Hauptrolle. Aus den mehr als 300

Zwar gibt es in der Fabel auch sprechende Tiere, diese Gattung hat aber einen stärkeren Bildungsansatz. In der Fabel symbolisieren Tiere Menschen um moralische Kritik zu üben, dieser erzieherische Unterton und die eindeutige Symbolik sind beim Cartoon weniger erkenntlich.

⁸⁴Da kein vollkommener Aufschluss über die Ordnungskriterien der Filmtitel in den Datenbanken gegeben wird, ist die Korpusauswahl jeweils um einige Filme über Hundert erweitert. In den Rankinglisten wird mit dem hundertsten Film jeweils eine bestimmte Bewertung verbunden. Alle folgenden Filme mit gleicher Wertung nach dem hundertsten sind auch im Korpus integriert.

⁸⁵Hierbei gelten auch Regisseure mit doppelter Staatsbürgerschaft als Amerikaner.

⁸⁶Schatz in Buckland 19

⁸⁷Radner 192

Filmen dieser drei Jahre lässt sich ein überschaubarer Bereich von fast 50 nicht dokumentarischen, amerikanischen Filmgeschichten mit weiblichen Hauptrollen isolieren. Es gilt im Folgenden, das Wesen dieser weiblichen Filmfiguren näher zu beleuchten.

Durch diese Auswahlkriterien hat es weder eine reine Action-, noch eine Super- oder Science-Fiction-Heldin in das Korpus geschafft. Die hier versammelten Heldinnen leben mehrheitlich in einer den Vereinigten Staaten der Gegenwart nachempfundenen Welt ohne Hexen, Magie, sprechende Tiere und andere paranormale Attribute.

Das Korpus beinhaltet folgende Filme⁸⁸ :

- Sita Sings the Blues (Nina Paley 2009) 82 Min.
- Drag Me To Hell (Sam Raimi 2009) Ghost House Pictures 99 Min.
- Coraline (Henry Selick 2009) Laika/ Pandemonium 100 Min.
- Precious (Lee Daniels 2009) Lee Daniels Ent./ Smokewood Ent./ Harpo Films 109 Min.
- Sin Nombre (Cary Joji Fukunaga 2009) Creando Films/ Canana Films 96 Min.
- The House of the Devil (Ti West 2009) Constructovision/ RingTheJig Ent./ Glass Eye Pix 95 Min.
- The Princess and the Frog (Ron Clements, John Musker 2009) Walt Disney Animation Studios 97 Min.
- Amreeka (Cherien Dabis 2009) First Generation Films/ Alcina Pictures/ Buffalo Gal Pictures/ Levantine Ent./ Eagle Vision Media Group/ etc. 96 Min.
- Guy and Madeline on a Park Bench (Damien Chazelle 2009) 82 Min.
- Inglourious Basterds (Quentin Tarrantino 2009) A Band Apart/ The Weinstein Company/ Universal Pictures/ Studio Babelsberg/ Visiona Romantica 153 Min.
- Whip It (Drew Barrymore 2009) Mandate Pictures/ Flower Films 111 Min.
- The Blind Side (John Lee Hancock 2009) Alcon Ent./ Fortis Films 129 Min.
- My Sister's Keeper (Nick Cassavetes 2009) Curmudgeon Films 109 Min.
- Mother and Child (Rodrigo García 2009) Cha Cha Cha Films/ Everest Ent./ Mockingbird Pictures 125 Min.

⁸⁸Hierbei stehen Regisseur und Produktionsjahr in Klammern. Anschließend werden Produktionsstudios falls vorhanden und Gesamtlänge gelistet. Durch die Überschaubarkeit der Entstehungszeiten werden die Korpusfilme in den folgenden Kapiteln nicht mehr mit Jahreszahl genannt. Auch Angaben über den jeweils länderabhängigen Vertrieb der jeweiligen Distributionsarten entfallen.

2 Methode, Begriffsbestimmung und Korpus

- True Grit (Ethan and Joel Coen 2010) Skydance Prod/ Amblin Ent./ Mike Zoss Prod/ Scott Rudin Productions 110 Min.
- The Kids are Alright (Lisa Cholodenko 2010) Focus Features/ Gilbert Films/ Saint Aire Prod/ Artist International/ 10th Hole Productions/ Antidote Films etc. 106 Min.
- Winter's Bone (Debra Granik 2010) Anonymous Content/ Winter's Bone Prod 100 Min.
- Let Me In (Matt Reeves 2010) EFTI/ Hammer Films/ Exclusive Media Group 116 Min.
- Tangled (Nathan Greno, Byron Howard 2010) Walt Disney Animation Studios 100 Min.
- Black Swan (Darren Aronofsky 2010) Cross Creek Pictures/ Phoenix Pictures/ Dune Ent. 108 Min.
- Blue Valentine (Derek Cianfrance 2010) Hunting Lane Films/ Silverwood Films 112 Min.
- Please Give (Nicole Holofcener 2010) Sony Pictures Classics/ Likely Story/ Feelin' Guilty 90 Min.
- Rabbit Hole (John Cameron Mitchell 2010) Olympus Pictures/ Blossom Films/ Odd Lot Ent. 91 Min.
- Easy A (Will Gluck 2010) Will Gluck Prod/ Olive Bridge Ent. 92 Min.
- Meek's Cutoff (Kelly Reichardt 2010) Evenstar Films/ Film Science/ Harmony Prod/ Primitive Nerd 104 Min.
- Red White & Blue (Simon Rumley 2010) Rumleyvision/ ScreenProjex/ Fidelity Films 104 Min.
- Tiny Furniture (Lena Dunham 2010) Tiny Ponies 98 Min.
- Flipped (Rob Reiner 2010) Castle Rock Ent. 90 Min.
- Never Let Me Go (Mark Romanek 2010) DNA Films/ Film4 103 Min.
- Betty Anne Waters alias Conviction (Tony Goldwyn 2010) Omega Ent./ Longfellow Pictures/ Oceana Media Finance/ etc. 107 Min.
- Secretariat (Randall Wallace 2010) Walt Disney Pictures/ Mayhem Pictures/ Wheelhouse Ent. 123 Min.

- Remember Me (Allen Coulter 2010) Underground Films 113 Min.
- Pariah (Dee Rees 2011) Chicken And Egg Pictures/ MBK Ent./ Northstar Pictures/ Pariah Feature 86 Min.
- Bridesmaids (Paul Feig 2011) Relativity Media/ Apatow Prod 125 Min.
- Martha, Marcy, May, Marlene (Sean Durkin 2011) BorderLine Films/ This Is That Prod 102 Min.
- The Girl with the Dragon Tattoo (David Fincher 2011) Scott Rudin Prod/ Yellow Bird Films/ etc. 158 Min.
- Jane Eyre (Cary Joji Fukunaga 2011) Ruby Films/ Lipsync Prod 120 Min.
- Contagion (Steven Soderbergh 2011) Participant Media/ Imagination Abu Dhabi/ Double Feature Films 106 Min.
- Circumstance (Maryam Keshavarz 2011) Marakesh Films 107 Min.
- Putty Hill (Matthew Porterfield 2011) 85 Min.
- Higher Ground (Vera Farmiga 2011) BCDF Pictures/ Group Ent./ The Ruminant Films 109 Min.
- The Help (Tate Taylor 2011) DreamWorks Studios/ Reliance Ent./ Participant Media/ Imagination Abu Dhabi/ 1492 Pictures 146 Min.
- We Need to Talk About Kevin (Lynne Ramsay 2011) Independent 112 Min.
- Carnage (Roman Polanski 2011) Constantin Film Prod/ SBS Prod/ SPI Poland 80 Min.
- Cabin in the Woods (Drew Goddard 2011) Mutant Enemy Prod 95 Min.

3 Was ist eine Heldin?

Eine Frau kann nämlich tapfer von Charakter sein, aber es ist nicht angemessen, dass sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie ein Mann.¹

Was bedeutet es, ein Heldin zu sein? Jegliches Heldentum ist sprachlich weder eindeutig noch universal. So verweist Henri Hubert in "Preface to *Saint Patrick and the Cult of the Hero*" auf den besonderen Status der deutschen Sprache bei der Konzeption des Heroischen. Dazu schreibt er, „[...] the German language makes a distinction between [the] two words, *Held* and *Heros*, the hero of the epic and the hero of the religious cult.“² Während die deutsche Sprache also sogar zwischen dem literarischen Helden und dem Halbgott kultischer Verehrung unterscheiden, gibt es demgegenüber aber auch

[...] languages whose religious vocabulary lacks a topical or precise term to designate the hero, although the latter exist in the traditions of peoples who have spoken these languages; this is the case of Hebrew, Latin, Irish, as well as Welsh. In these cases, adjectives are used to qualify characters that are strong, violent, warlike, illustrious, to describe their magnificent, memorable and beneficent brutalities, but without separating them, by using a specific term, from men and gods.³

Um ein genuin weibliches Heldentum zu erfassen, ist es also zunächst unabdingbar, die Bedeutung des Heldentums an sich zu bestimmen.

Ein Held ist meist eine literarische Figur, die einen Menschen innerhalb einer Erzählung mythisch (üb)erhöht oder göttlich idolisiert. Diese (Üb-)Erhöhung erreicht, nach Hegel, „[...] wer künstlerisch die Einheit von Individualität und Allgemeinheit in mythischen oder gewalttätigen Zeiten verkörpert.“⁴

¹Aristoteles 47

²Hubert in Mauss et al. 41

³Hubert in Mauss et al. 41

⁴Früchtl 67

3 Was ist eine Heldin?

In einer Erzählung, die auch Rituale religiöser Kulte umfassen kann, werden dem Helden bestimmte Attribute, sogenannte Tugenden, zugeschrieben. Diese beim Helden stark ausgeprägten Tugenden, wie z.B. Tapferkeit, Kraft und Intelligenz, unterscheiden ihn von anderen Menschen in seiner Umgebung. Damit bildet er „[...] in der Form der 'Unmittelbarkeit'[, oder] [...] des 'Charakters' und 'Gemüts'[...]“⁵ das Besondere heraus.

Seine Einzigartigkeit prägt sich aber nicht durch ein Leben in eremitischer Einsamkeit aus. Sie tritt nur in einem bestimmten Kontext der Erzählung ans Licht. Dieser Kontext, in dem sich der Held nur selten als einziger befindet, war vormals meist die kriegerische Handlung und ist nun in der Literatur die mythische Heldenreise, denn „Es ist primär die Kunst, die den Helden Gestalt verleiht.“⁶ Auf dieser Reise erkennt der Held seine authentischen, nur ihn auszeichnenden, Spezifika im Dialog mit dem Allgemeingültigen und dem Individuellen⁷.

Der Held wird also dadurch zum Helden, dass er mit anderen eine Heldenreise durchläuft und auf dem Weg erkennt, was an ihm nur allgemein individuell und was idiosynkratisch authentisch ist. Den Begriff des Authentischen fasst Hubert in seiner tradierten Form als Legende. In einer erzählten Heldenreise ist es bei ihm die Legende, die Leben und Tod des Helden mythologisiert. Hubert schreibt, „A hero becomes such only with legend; it is legend that composes his life and orders the spectacle of his death.“⁸ In seiner Figur wird dementsprechend mehr Energie bzw. mehr Initiative mit dem ihm eigenen besonderen Konflikt verbunden als bei anderen. Dancyger und Rush erklären, „Generally, the main character is energetic and is exposed to sufficient conflict to propel her through the story. [...] The primary difference [to secondary characters] is that the main character undergoes a metamorphosis during the course of the story.“⁹ Das Wort Metamorphose legt dabei nahe, dass das Konzept "Reise" hier im weitesten Sinne als Veränderung begriffen werden kann.

Huberts mythologische Interpretation des Helden geht von einer religiösen Heroisierung aus, die auf der Verschmelzung von Literatur und Wirklichkeit beruht.

Heroicization is produced during a process that reaches its conclusion with the development of the drama. It begins as religion and ends as aesthetics. In this evolution of dramatic performance and feast, the hero, a religious being, draws nearer to (to the point of becoming one with) the literary hero. ¹⁰

⁵Früchtl 68

⁶Früchtl. 68

⁷vgl. Früchtl im Bezug auf Hegel 68

⁸Hubert in Mauss et al. 53f.

⁹Dancyger/Rush1991 4

¹⁰Hubert in Mauss et al. 66f.

Hubert zieht hierbei eine starke Parallele zwischen dem Glauben und dem Mythos. Zum Mythos schreibt er:

A belief is attached to it; it is imposed categorically as a dogma; it makes up part of the Law, as ritual rulers do. Prayer is nourished by it; sacrifice is enveloped in it; it is believed that it makes up the substance of revelations. It must be authentic. It has a value. Its authenticity is guaranteed by a society, and its value is exercised in social life. Its characteristics are in large measure common to heroic legend and the myths of gods. If they differ in this perspective, they do so within the same genre.¹¹

Mauss und Hubert definieren an anderer Stelle den Mythos als „[...] a social fact, that is, a product or normal manifestation of collective activity.“¹² Eine Gemeinschaft hat also einen Einzelnen auserkoren, ihr Held zu sein. Dieser Einzelne ist jedoch in ihrem Wesen nicht statisch und wurde nicht als Held geboren.

Wie lässt sich also eine Figur charakterisieren, die sich im Wandel befindet und sich damit ihrer selbst entzieht?

Diese Frage beantwortet die Mythologie essentialistisch, indem die notwendigen heroischen Wesenszüge des Helden zwar vielleicht noch latent sind, aber dem "Held-Werdenden" bereits inne wohnen, denn „The godly powers sought and dangerously won are revealed to have been within the heart of the hero all the time.“¹³

Ein veränderliches Subjekt kann somit immer auf seine wesenhaften Grundzüge zurückgeführt werden, es muss die Metamorphose nicht beenden, um als Ganzes, als Gestalt, wahrgenommen zu werden. Damit ist auch die Vollständigkeit der Reise mit Abschluss und Rückkehr nicht konstitutives Merkmal des Helden.

Auch Henri Hubert reduziert den Helden nicht auf „[...] the rather dry features of the *genius*[...]“¹⁴, sondern erkennt, dass Helden *erzählte* charakterliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Ihre „[...] personality [...] is defined by acts, which they accomplished once; they have their story; this story is a legend; this legend matters in their role.“¹⁵

Geht man nun noch einen Schritt weiter, sind auch solche Reisenden Helden, die ihre Heldenreise - ihre selbstdefinierenden Akte - noch im Begriff sind zu schreiben. Sie schaffen

¹¹Hubert in Mauss et al. 54

¹²Mauss/Hubert in Mauss et al.13

¹³Campbell1993 39

¹⁴Hubert in Mauss et al. 76

¹⁵Hubert in Mauss et al. 77

3 Was ist eine Heldin?

im Moment des Geschehens ihre eigenen Geschichten und mehr noch ihren eigenen Mythos. Damit bildet der Held eine Brücke zwischen Wirklichkeit und Literatur und damit auch zwischen den beiden deutschen Konzepten des Heldentums: Heros und Held. Hubert verweist auf diesen Zusammenhang in sprachlicher Hinsicht: „In sum language, which designates heroes of the cult and heroes of literature with the same word, speaks justly. The former are complete only when they already have something of the latter.“¹⁶

Reicht also der Reiseantritt und allein das Begeben in "Todesgefahr" für den Status des Heros?

Ja, denn auch in Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* genügt der symbolische gegenüber dem tatsächlichen Tod als wichtigste Heldentat.¹⁷ Der Bauch des Walfisches ist ein Ort jenseits dieser Welt, „once inside he may be said to have died to time and returned to the World Womb, the World Navel, the Earthly Paradise.“¹⁸

In der Barriereüberschreitung und der allen Menschen gemeinsamen Sterblichkeit erkennt auch Hubert eine entscheidende Voraussetzung für die Wiedergeburt:

Heroes, according to the Irish, are able to return to earth through reincarnation. But all souls equally can reincarnate. Death makes them available for this. [...] The common immortality of the dead is thus the reason and the condition of their own immortality.¹⁹

Danach führt er in Anlehnung an Wundt an, dass der Ausgang der Heldenreise sich zwischen Mythos und Geschichte unterscheidet. Die Konventionen der Erzählung nehmen entscheidenden Einfluss auf die Darstellung und das Ende der Reise. Hubert erklärt, „The continuity of success is a supernatural element, not of the heroic supernatural, but, for example, that of tales. The tale must end well. The heroic myth ends badly.“²⁰

Aber auch einen zu erfolgreichen Helden verzeiht die Erzählung nicht, denn „[...] when the story turns too well, its hero remains a stranger to us, he does not touch us; he is not near

¹⁶Hubert in Mauss et al.78

¹⁷Campbell definiert den Helden zunächst als einen Wanderer zwischen den Welten: „*A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man.*“ (Campbell1993 30) Campbell betont dabei immer wieder die Schwellen und Torwächter zur Welt des Übernatürlichen. Damit ist die umfassende Zustandsänderung des Helden, ein „[...] life-renewing act [...]“ (Campbell1993 92) oder ein „ceasing to exist“ (Campbell1993 92), Grundvoraussetzung für die Schwellenübertretung und damit für die Heldenreise.

¹⁸Campbell 92

¹⁹Hubert in Mauss et al.72

²⁰Hubert in Mauss et al. 75

or real enough to us.“²¹ Der Held begibt sich also auf ein Abenteuer, das weder erholsam noch erfreulich meist sogar tödlich für ihn ist. Wichtigster semantischer Bestandteil eines Helden ist somit “reisend seiend” bzw. “sich verändernd”.

Wie der Held selbst hat auch seine Reise tausende sich verändernde Formen in den Mythen der Welt: „[...] it will always be the one, shape-shifting yet marvelously constant story that we find, together with a challengingly persistent suggestion of more remaining to be experienced than will ever be known or told.“²²

Einige Elemente der Heldenreise kehren jedoch in all ihren verschiedenen Ausprägungen immer wieder auf. Diese Tiefenstruktur nennt Campbell: Monomythos. Auf der Makroebene lässt sich die Heldenreise nach Campbell in die drei Akte: Abreise, Initiation und Rückkehr unterteilen. Bedeutung und Handlungsspektrum der Akte bleiben trotz unterschiedlicher Bezeichnung weitgehend gleich. So bestehen auch Arnold Van Genneps Übergangsriten aus den drei Unterkategorien: „rites of separation“, „transition rites“ und „rites of incorporation“, d.h. aus einer Einleitung mit nahender Trennung, einem Hauptteil mit Veränderungen und Prüfungen sowie einem Schlussteil, in dem Neues und Altes zusammengefügt wird. Auf der Mikroebene besteht die Heldenreise aus Ereignissen bzw. Funktionen wie zum Beispiel der Schädigung, dem Kampf, der Prüfung und der Heirat. Obwohl nur der zweite Akt die Reise des Helden beinhaltet, wird mit dem Konzept der Heldenreise meist dennoch der Zusammenhang aller drei Akte bezeichnet, d. h. Abreise, Transfiguration und Rückkehr.

Das Besondere an der Heldenreise im Gegensatz zu anderen Reisen ist die Schwellenüberschreitung, die meist mit psychischer Überwindung des Helden verbunden ist. Dieses große Unbehagen, das vom Ruf des Abenteurers bis zum Reiseantritt überkommen werden muss, zeigt sich besonders an Joseph Campbells Heldenreisenelement “Refusal of the Call”. Hier weigert sich der Held jeder mythischen Erzählung zunächst, seinen Status Quo aufzugeben und dem Ruf des Abenteurers zu folgen. Er ahnt bereits, dass große Entbehrungen auf ihn warten, er schwierige Prüfungen bestehen muss und nicht wieder der Alte sein wird. Die magische Schwelle zum “Bauch des Walfischs” bedeutet den Übergang in eine unbekannte Welt, der Held erscheint den Zurückgebliebenen wie tot.²³ Nur von seinem alten Leben befreit kann er sich ganz und gar der Aufgabe stellen, die ihn erwartet.

Auch der Narratologe Vladimir Propp sieht in der Reise eine Anlehnung an einen transzendentalen Übergang. Er schiebt, „So kann man annehmen, dass eines der Grundelemente

²¹Hubert in Mauss et al. 75

²²Campbell1993 3

²³Campbell1993 90ff.

3 Was ist eine Heldin?

der Märchenkomposition, nämlich die Reise, Vorstellungen von der Reise der Seele in die andere Welt reflektiert.“²⁴ Erst nach Zurücklassen seiner alten Gewohnheiten ist der Held ein vollständig Reisender. Der Ortswechsel ist in diesem Sinne nur ein Symptom der transzendentalen Individuation und Introspektion.

Helden sind somit Figuren, deren charakterliche oder örtliche Veränderung angezeigt ist. Dies gilt für das Märchen ebenso wie für andere literarische Gattungen: „Der Märchenheld ist wesenhaft ein Wanderer.“²⁵

Wie lassen sich diese wandernden Helden nun klassifizieren?

Campbell unterscheidet im Kapitel „Transformations of the Hero“²⁶ zwischen dem Held als Krieger, als Liebendem, als Herrscher und Tyrann, als Erlöser und als Heiliger. Ähnlich unterscheidet Früchtl bei seinen sogenannten „Helden der Zukunft“²⁷ zwischen dem Denker, der sich zum Priester wandelt²⁸; dem Krieger analog zur „menschlichen Maschine“ in den *Terminator*-Filmen (1984, 1991, 2003, 2009) und dem Künstler (des Lebens) wie Rick Deckard in *Blade Runner (1982)*.“²⁹

Doch in welcher Form kann eine Frau im 21. Jahrhundert eine Heldin sein?

Thomas Schatz schließt in seinem Beitrag „New Hollywood New Millenium“ weibliches Heldentum im Mainstreamfilm weitgehend aus. Wie bereits in der Entwicklung des klassischen Hollywoods erkennt er auch in den Blockbustern des frühen 21. Jahrhunderts gemeinsame narrative, stylistische, technologische und industrielle Konventionen³⁰, die zu einem festen Regelsatz geworden sind. Die fünfte dieser zwanzig Regeln lautet: „The protagonist should be male.“³¹ Zwar erkennt Schatz im Indiewood Sektor „[...] more complex character development and dramatic conflict[...]“³², dennoch verfallen auch diese Filme für ihn meist einer „[...] reductive celebration of rugged individualism, technical ingenuity, and masculine superiority.“³³

Bei Rikke Schubart hingegen gibt es fünf sogenannte Archetypen weiblichen Heldentums. Ihre Dominatrix, Rape-Avenger, Mutter, Tochter und Amazone finden im vorliegenden

²⁴Propp 106

²⁵Lüthi 29

²⁶Campbell1993 315ff.

²⁷Früchtl 384

²⁸Als Beispiel zieht er Neo in *The Matrix* (1999) heran.

²⁹vgl. Früchtl 384

³⁰vgl. Schatz in Buckland 32

³¹Schatz in Buckland 32

³²Schatz in Buckland 34

³³Schatz in Buckland 34

Korpus jedoch nur geringen Wiederhall.³⁴

In welcher Form gestaltet sich nun aber die aktuelle weibliche Heroisierung? Wie werden Heldinnen erzählt und sind ihre Geschichten dabei immer als Heldinnenreisen identifizierbar? Diesen Fragen widmet sich der nächste Abschnitt, in dem drei Formen der Heldin im Filmkorpus 2009-2011 herausgearbeitet werden. Über diese drei Arten der Heldinnenreise werden die Spezifika einer *Heldin* entwickelt.

Die Attribute unserer Helden und Heldinnen unterliegen dem Wandel der Zeit. Was damals vereinbare Wesenszüge gewesen sein mögen, erscheint uns heute unmöglich. Don Adams untersucht z.B. das Wesen der Superhelden in der Serie "Heroes" mit Hilfe von Platons dreiteiligem Konzept der Seele: Thumos bzw. Thymos (Mut, Wut), Logísticos (Vernunft) und Begehren.³⁵ Er schreibt darin, „(Plato argued that) our nature is to be heroes and that there is good reason to be a hero.“³⁶ In seiner Charakterstudie zwischen den Figuren "Claire Bennett" und "Mr. Spock" lassen sich Veränderungen erkennen, die die Zeichen der Zeit reflektieren. Er erkennt treffend: „Today we often think that logic and emotion are opposed to each other. Perhaps we are too influenced by Mr. Spock and the Vulcans from *Star Trek*. But for Plato, anger and logistical thinking can go perfectly and can even help each other.“³⁷

Auch Jennifer Stuller bemüht eine solche historische Genealogie der Heldinnenfiguren und erkennt einen starken Einfluß der Geschichte auf den Arbeitsbereich der Heldinnen damals und heute. Historische Entwicklungen zeichnen sich an unseren Helden ab:

Wonder Woman symbolized women's participation in the American homefront industry during the Second World War - a time when superheroes were the

³⁴Eine Dominatrix wie *Barb Wire* ist eine „[...] male masochistic fantasy.“(Schubart 249) Die wehrhafte Mutter, wie zum Beispiel Sarah Connor in *Terminator* „[...] unites the nurturing qualities of the good mother with the 'bad' ambitions of the bad mother (that is, the desire to enter a man's world and have a career) by [...] responding with violence when threatened, being brave, strong, resilient, committed, ambitious, intelligent.“(Schubart 32) Bei der Tochter, analog zu *Nikita*, „We find three themes: education by a father, masquerade, and prostitution.“(Schubart 33) Die kriegerische androgyne Amazone ist schließlich wie die Domina eine Phantasie und keine reale Figur(vgl. 35). Stattdessen ist sie „[...] a monster to be feared, desired, and conquered.“(Schubart 36) Diese fünf Figuren werden bei Schubart anhand von Bildern illustriert, ihre Klassifikationskriterien wechseln jedoch von Familienstand über Ästhetik zu Verhaltensmustern. Nicht nur sind sich alle fünf Archetypen sehr ähnlich, sie fallen auch in den meisten Filmheldinnen zusammen und werden undurchsichtig. Dabei erzeugt aber gerade die klare Vielschichtigkeit des Figurencharakters den für runde vs. flache Charakter wichtigen Konflikt.

³⁵vgl. *Phaidros* Bd. 2 (411-482) <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Phaidros> und *Der Staat* Bd. 2 (7-407) <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Platon/Der+Staat>

³⁶Don Adams "Plato on Gyges' Ring of Invisibility - The Power of Heroes and the Value of Virtue" in Irwin/ Johnson 142

³⁷Adam 143

3 Was ist eine Heldin?

embodiment of American patriotism. But after the Rosie the Riveter era, post-war women, both mythic and real, were returned to the domestic sphere. And Buffy grew out of, and spurred on, the Grrrl Power movement of the 1990s - a part of what some refer to as the Third Wave of Feminism.³⁸

Dennoch gibt es grundlegende unveränderliche Fähigkeiten, die wir im Allgemeinen mit dem Helden einer Erzählung verbinden. Sich als Held einer Geschichte zu etablieren gelingt ihm, im Gegensatz zu seinen Geschwistern, nicht zuletzt aufgrund einer entscheidenden Fähigkeit und Sichtweise. Diese sieht Horn beim Märchen in der Konzentration:

So ist der Märchenheld derjenige, der sich unter allen anderen, meist unter drei Brüdern, als einziger auf seine Aufgabe wirklich konzentriert [und] [...] seine Aufgabe, die ihn mit der jenseitigen Welt in Berührung bringt, ernst nimmt, wohingegen die Brüder eher oberflächlich und unernst wirken.³⁹

Damit zeichnet er sich durch Ambition und Aktivismus aus.

Auch Aristoteles erkennt in der *Poetik* die essentielle Rolle der Handlungsausführung des Helden. Dabei arbeitet er drei Möglichkeiten des Handlungsbewusstseins heraus, die sich in seiner Aufzählung von der ersten bis zur dritten jeweils qualitativ verbessern. „Unter diesen Möglichkeiten ist [erstens] die, dass die Person die Tat wissentlich beabsichtigt und ausführt [...] [zweitens], dass die Person die Tat ohne Einsicht ausführt und Einsicht erlangt, nachdem sie sie ausgeführt hat [...]“⁴⁰ und „[drittens:] Die Person beabsichtigt aus Unkenntnis, etwas Unheilbares zu tun, erlangt jedoch Einsicht, bevor sie die Tat ausführt.“⁴¹

Autoren müssen laut Aristoteles einige Regeln für die Darstellung eines ehrbaren und „wahren“ Helden einhalten. Dazu gehören:

1. Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich.
2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend.⁴²

³⁸Stuller 7f.

³⁹Horn 17

⁴⁰Aristoteles 45

⁴¹Aristoteles 45

⁴²Aristoteles 39

Der "Umschlag" richtet sich in der aristotelischen Idealform gen Katastrophe und geschieht durch Unachtsamkeit. So führt er an, „Die gute Fabel [...] darf nicht vom Unglück ins Glück, sondern sie muss vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen, nicht wegen der Gemeinheit, sondern wegen eines großen Fehlers [...] eines Mannes[...].“⁴³ Die Wendungen des "Schicksals" des Helden, ob von Glück zu Unglück oder umgekehrt, bestimmt in der Analyse nicht das Wesen desselben. Glückliche als auch unglückliche Helden können wahre Helden sein.

Im Hinblick auf das Filmkorpus mit sowohl glücklichen als auch unglücklichen Schicksalen wurden Heldinnen anhand ihrer Ziele untersucht. Dabei stellten sich drei distinktive Motivationen heraus. Diese bilden unterschiedliche Erzähltypen.⁴⁴ Unter einem Erzähltyp fasst Pöge-Alder "[...] die Abstraktion der normalen Verlaufsform aus möglichst vielen Varianten, die einem gemeinsamen Handlungsschema entsprechen (plot outline) [...]"⁴⁵ zusammen. Die Filmauswahl lässt sich damit auf verschiedene Tiefenstrukturen zurückführen, die in ihrer Ausrichtung zwar alle dem großen Komplex der Heldenreise bzw. Heldinnenreise zuordenbar sind, aber aufgrund unterschiedlicher Beweggründe erfolgen.

Im Folgenden gilt es, das Wesen dieser drei Heldinnen in ihren spezifischen Erzähltypen zu eruieren. Zur Orientierung dienen neben einer konzeptuellen Analyse Heldinnenbeispiele aus der Literatur und Mythologie.⁴⁶ In der Darstellung der Typen sind zudem einige Betrachtungen zu Märchenheldinnen angeführt, die den Kontext der Proppschen Methode aufgreifen.

Heldenreisen kann man von vielen verschiedenen Winkeln ausgehend voneinander unterscheiden.

Eine Möglichkeit liegt in der aktiv / passiv - Merkmalszuschreibung. So wird nicht nur im Märchen zwischen dem aktiven und dem passiven Helden unterschieden. Auch Hegel erkennt bei Odysseus wenig Eigeninitiative wenn es um die Durchführung seiner Zielsetzung

⁴³Aristoteles 40f.

⁴⁴vgl. Pöge-Alder 60. Pöge-Alder fasst die Märchenkategorien systematisch nach Größe ihrer Bezugseinheit zusammen. Ausgehend von den kleinsten Einheiten: den Episoden über Sequenzen, Varianten, Versionen bis hin zu den Erzähltypen.

⁴⁵Pöge-Alder 60

⁴⁶Zum Zusammenhang von antiken Mythen und Märchen schreibt Propp: „Es gibt Mythen, die nach demselben morphologischen und kompositorischen System wie auch das Märchen aufgebaut sind, so z.B. unter den Mythen des klassischen Altertums der Argonauten-Mythos, der Mythos von Perseus und Andromeda, von Theseus und mehrere andere. Sie entsprechen manchmal bis ins Detail dem in der *Morphologie des Märchens* untersuchten kompositorischen System. Es gibt also Fälle, in denen Mythos und Märchen in der Form übereinstimmen können, doch diese Beobachtung hat absolut keinen allgemeingültigen Charakter. Eine ganze Reihe von antiken Mythen, ja, sogar deren Mehrheit, hat mit diesem System überhaupt nichts gemein [...].“ Propp 236

3 Was ist eine Heldin?

gen geht: „Alle diese Erlebnisse sind nicht [...] aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen bei Gelegenheit der Fahrt, meist ganz ohne das eigene Dazutun des Helden.“⁴⁷ Diesen Zusammenhang schreibt er der Charakteristik des Epos im Gegensatz zum Drama zu. Dort seien „Die Umstände [...] ebenso tätig und häufig tätiger als sie [die Helden].“⁴⁸

Meist sind

die Heldinnen der Märchen [...], die ihre Kräfte nicht im Hinblick auf bevorstehende Kämpfe und Abenteuer schonen brauchen, [...] fleissig[sic!]. Beim Helden ist es kaum eine Tugend, wenn er zu Hause arbeitsam ist, die Schilderungen der Faulheit erwecken eher Sympathie. Die Heldin hingegen wird gerne als duldsam und fleissig[sic!] geschildert. Aschenputtel, Goldmarie, Sneewittchen, die Gänsemagd, Zweiäuglein und noch viele andere sind tüchtige Mädchen; ob einfache Töchter oder Prinzessinnen, immer hüten sie Tiere, putzen, kochen, spinnen, wenn es ihnen befohlen wird. [...] Die faulen und dummen Mädchen dagegen sind entweder Heldinnen der Schwänke oder Gegenspielerinnen der Märchenheldin.⁴⁹

Betrachtet man dazu den „[...] eigentlichen Beruf des Helden [-] [...] die Wanderung“⁵⁰, ist das beschriebene fleißige häusliche Mädchen im falschen Metier. Zumal Schneewittchen gar nicht so fleißig wie hier angenommen in Erinnerung bleibt, schläft sie doch die meiste Zeit. Dazu behauptet Horn, „[...] dass uns der hilflose Held mehr Sympathie abfordert als der starke, denn jener steht uns menschlich näher.“⁵¹ Die passive Heldin und der passive Held sind in ihrer Perfektion in tiefen Schlaf versunken. Denn, „Dem Helden, der schlafend andere seine Abenteuer bestehen lässt, werden meistens unausführbare Aufgaben gestellt. Sie bestehen in der Mehrzahl in übersteigerten Kulturarbeiten.“⁵² Schneewittchen lässt diese vollbringen und geht trotzdem als Heldin aus der Geschichte heraus.

Neben den Märchenheldenattributen lassen sich auch aus Helden des Films distinktive Heldenmerkmale ableiten. Georg Früchtl unterscheidet in seiner Auseinandersetzung zwischen drei Heldentypen in der Entwicklung des Films. Ausgehend vom Westernheld, welchen er als klassischen romantischen leistungsbezogenen Helden bezeichnet, beschreibt er den agonal widersprüchlich zerrissenen Helden, welcher sich in Gangsterfilmen findet

⁴⁷Hegel "b. Die individuelle epische Handlung" 2

⁴⁸Hegel "b. Die individuelle epische Handlung" 2

⁴⁹Horn 33

⁵⁰Horn 31

⁵¹Horn 112

⁵²Horn 110

und schließlich vom kreativen, hybriden Helden des Science-Fiction-Films abgelöst wird.⁵³ Diese drei filmischen Genre bauen aufeinander auf und bilden damals wie heute einen festen Bestandteil der Filmnarration. Sie werden weitestgehend mit männlichen Helden assoziiert.⁵⁴ Daher bleibt die Frage: welche Heldinnenformen in welchen Genres sich aus den aktuellen Filmen ableiten lassen und ob dem Helden aus dem Science-Fiction-Hybriden bzw. Superhelden eine weitere Form folgt.

In Anlehnung an die *Morphologie des Märchens* soll auch im Folgenden zwischen Heldenreisen mit Mangel und Heldenreisen mit Schädigung als Ausgangsfunktionen unterschieden werden. Bereits Propp kontrastiert diese zwei verschiedenen handlungsentscheidenden Ausgangssituationen: “[...] die eine bezieht den *Suchenden* mit seiner Familie [...] ein, die andere das *Opfer* mit Familie.”⁵⁵ So gibt es in der russischen Folklore Märchen, in denen sich der Held auf die Suche nach einer (entführten) Figur oder einem verschollenen Objekt macht. Charakteristisch für diese Heldenreise ist die auslösende Funktion der “Mangelsituation α ” anstelle von der “Schädigung A”. Weiterhin sind die Funktionen “Einsetzende Gegenhandlung C” und “↑ Abreise” “[...] charakteristisch für einen Helden, der [...] die Rolle eines Suchenden übernimmt[...]”.⁵⁶ Wird der Held jedoch gleich zu Beginn geschädigt oder entführt, spricht Propp von einem “leidenden Helden”, bei welchem die Funktionen “Einsetzende Gegenhandlung C” und “↑ Abreise” entfallen.⁵⁷

Die Opferheldin ist in erster Linie Opfer, weil alle Greultaten des Bösewichts auf sie gerichtet sind. Damit wird sie das Opfer des Bösewichts. In Erzählungen ohne Bösewicht erfährt sie mehrere schreckliche Schädigungen und fällt damit ihrem Schicksal zum Opfer. Sie hat dennoch, entgegen Propps Darstellung, genügend Handlungsgewalt, um von der passiven in die aktive Opferrolle zu wechseln.

Selbst die entführte Opferheldin entscheidet eigenmächtig, ob sie zur Gegenhandlung ansetzt oder nicht. Mobilisiert sie sich zur Gegenwehr, ist damit in den angeführten Beispielen gleichzeitig eine Abreise signalisiert. Die Heldin begibt sich hier aktiv auf ihre Heldenreise, anstelle davon, Gefangenschaft und Schädigung hinzunehmen. Die Figur des bösen Drachen bzw. der Hexe ist in den Korpusfilmen selten eindeutig zuordenbar. Zwar enthalten ungefähr die Hälfte der Filme einen Gegenspieler, doch konvergieren in dessen Person meist noch die Handlungsträger des Schenkers, des Helfers, des falschen Helden, des Senders und

⁵³vgl. Früchtl 20f.

⁵⁴Dies bezeugt auch Schubart: „[...] westerns, war movies, action movies, martial arts movies, spy movies, gangster movies, and road movies are male film genres.“ (Schubart 9)

⁵⁵Propp 85

⁵⁶Propp 79f.

⁵⁷vgl. Propp 79f.

3 Was ist eine Heldin?

der Zarentochter bzw. des Zahrensohnes.

In der Opferheldin spiegeln sich einige wesentliche Aspekte der hier als "Heimkehrerin" gekennzeichneten Heldin wider. Dabei gehen eingangs geschädigte Heldinnen auf die Reise, um den Schaden wieder zu beheben.

In der Sucherheldin Propps sind klare Züge einer Auswanderin bzw. Coming-of-Age-Heldin zu erkennen. Diese wird hier jedoch auf ihre Grundzüge reduziert, d.h. Rückkehr und Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung, wie bei Propp vorgesehen, entfallen.⁵⁸ Die Suchende ist und bleibt damit suchend. Eine Heldenreise folgt bei ihr auf die nächste. In dieser repetitiven Form spiegelt sich Joseph Campbells Konzept der Heldenreise, das er erstmals nicht als lineare Form oder Dramendreieck beschreibt, sondern als kreisförmige Entwicklung.⁵⁹

Diese beiden Typen werden durch einen dritten ergänzt: Die Liebende. Dieser im Hollywoodfilm meist parallele Subplot wird in dieser Arbeit zur eigenständigen Heldenreiseform. In der Liebenden findet sich eine Heldin, die entweder gegen einen Bösewicht, Missstände oder einen Mangel vorgehen muss, um Liebe zu finden, zu revitalisieren oder zu beenden. Dies tut sie entweder nach einer Schädigung oder nach dem Erkennen der Lücke.

Alle drei Heldinnenarten werden anhand ihrer Hauptmotivationen und -ziele unterschieden. Diese Motivationen sind zentral für die Narration⁶⁰ und bedeuten im Einzelnen: Heimatschutz, Selbsterfahrung und Liebe. Die drei Spielarten des Helden sind dabei auch archetypische Mythen. Durch ihr frequentiertes Auftreten bilden sie eine charakteristische Erscheinungsform. Lauter erklärt diesem Zusammenhang derart:

[...] the process of mythmaking starts with a tendency to form mental images in relation to repeated experiences. I call this tendency [...] the 'archetype', and its manifestations 'archetypical images'. These images give rise to rituals and stories if the experience is powerful enough, and these in turn become mythic if they are widely shared.⁶¹

Im Anschluss werden die Heimkehrerin, die Auswanderin und die Liebende nun jede für sich näher erläutert.

⁵⁸Außerdem wird der von Propp genannte Fall: „Manche Märchen enthalten beide Formen [Sucher und Opfer]“ Propp 85 vernachlässigt.

⁵⁹Campbell 30

⁶⁰„As a main agent of the narrative, the goal-driven protagonist is fundamental to classical storytelling. It is his or her aspirations and desires that will create the impetus for subsequent narrative actions.“(J.J. Murphy 27)

⁶¹Lauter 4

3.1 Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung

I cherish that image: my hometown love, the feeling you get for that place, no matter how long you've been away or even if you never return.⁶²

Statt mit unseren Mitmenschen darum zu wetteifern, wer der größere Held ist, wetteiferten wir um die Position des beklagenswertesten Opfers.⁶³

In dieser klassischen romantischen Heldenform steht die Vorgeschichte im Mittelpunkt, denn darin gibt es einen spezifischen Auslöser. Die Opferheldin erfährt und braucht sogar eine Schädigung (Schädigung A), um die Notwendigkeit zu erkennen, die Ursache des Schadens zu suchen und zu beseitigen.

Diese Heldin empfindet ihre Ausgangssituation bzw. ihre Heimat als paradiesische Ordnung, durch den schadenbringenden Eindringling zu Beginn der Geschichte wird diese Ordnung gestört. Propp erkennt, „[...] dass die Ausgangssituation oft das Bild eines außergewöhnlichen Wohlergehens vermittelt, die als Kontrast zu dem folgenden Unglück dient.“⁶⁴ Es ist Hauptziel der Heldin diesen ursprünglichen idealen Zustand, die Situation vor der Schädigung, wieder zu erreichen und zu bewahren.

Manchmal ist die Grundsituation auch so perfekt, dass die Heldin dieser überdrüssig wird und sie als lähmend empfindet. Die Reise und die Rückkehr bewirken hier eine erneute bzw. erneuerte Wertschätzung der Heimat. Die Möglichkeit in die unveränderte Heimat zurückzukehren besteht nur für diese Heldinnenart, sowohl die Auswanderin als auch die Liebende wollen bzw. können nicht in die Ausgangssituation zurück.

Die Ideale der Heimkehrerheldin aber, sind real und währen ewig. Damit basiert sie auf der romantischen Grundannahme, dass der Kern oder das Wesen der Dinge, egal wieviel Zeit vergeht oder wo man ist, unverändert bleibt. Diese Weltanschauung steht in keinem Verhältnis zum ständigen Fortschritt und Wandel der Postmoderne. In der Heimkehrerin ist ein Neo-Romantizismus erkennbar, welcher auf dem Glauben beruht, dass es einen Ort oder eine Wahrheit gibt, zu der man immer zurückfinden kann.

Die Heldin ist damit eine rückgerichtete Figur, nicht die neuen Welten und ihre Wunder locken sie, nein, die bekannte unveränderte Idylle im Kreise ihrer Liebsten bannen sie. In vielen Fällen wird die Unversehrtheit und Ursprünglichkeit durch ein unverändertes

⁶²Moyers in Campbell1988 5

⁶³Susan Neiman in Merkur 851

⁶⁴Propp 85

3 Was ist eine Heldin?

Erscheinungsbild der Heldin verdeutlicht. So tragen Ree aus Missouri (*Winter's Bone*), Emily im Oregon (*Meek's Cutoff*) und Penelope in New York (*Carnage*) die gleiche Kleidung bzw. Art der Kleidung zu Beginn und Ende der Geschichte. Der letzte Akt spielt dabei eine entscheidende kathartische Rolle: „In some [...] stories, the third act represents a return to innocence[...].“⁶⁵

Emily wie auch Ree stammen aus dem Herzen der Vereinigten Staaten und sind das Landleben leid. *Winter's Bone* gehört neben *Fargo* (1996), *Deliverance* (1972) und weiteren Filmen zur sogenannten *Hicksploitation*. Darin wird die Lebensweise der amerikanischen Landbevölkerung stereotypisiert und karikiert. Oft wird dabei die Verrohung, Perspektivlosigkeit und Drogenabhängigkeit der Landmenschen als determinierter Einfluss des Habitats gewertet.

Ree ist auch nach ihrer Heldenreise, genau wie einst Dorothy aus dem *Wizard of Oz* (1939), weit weg vom Land ihrer Träume, dennoch ist sie wieder glücklich heimzukehren. Sie weiß das, was sie hat, wieder zu schätzen. Deshalb trägt sie noch immer die gleichen Kleider. Sie ist sich äußerlich und innerlich in ihrem Wesen immer noch treu, denn sie weiß wo sie hingehört und warum sie dort ist.

Mit der schönen Heimat stellt sich ein Motivationsproblem für den Autoren. Wie soll er die Notwendigkeit der Reise des Helden und Veränderungen begründen und entwickeln?

In der klassischen romantischen Heldenreise wird dieses Problem meist durch Zwang gelöst. Der Held wird entweder gegen seinen Willen verschleppt, vertrieben oder sieht sich in einer verhängnisvollen Lage, in der die Abreise einzige die Rettungs- bzw. Auswegsmöglichkeit darstellt. Die sich dabei vollziehende räumliche Veränderung ist in der Heimkehrheldenreise zentral. Die Abenteuerwelt des Helden ist hier stark abgesetzt von der Heimat, nur so kann auch die schnellstmögliche Rückkehr, die essentiell für den klassischen romantischen Helden ist, motiviert werden.

Als weiteren glücklichen Nebeneffekt führt die schreckliche Abenteuerwelt dem Helden die Schönheit der verlassenen Heimat vor Augen. Der zurückkehrende Held „[...] hat dahin zurückgefunden, von wo aus er gestartet ist. Er ist den ganzen Weg vom 'Paradies' durch das 'verlorene Paradies' bis hin zum 'wiedergefundenen Paradies' gereist.“⁶⁶

Diese Reise stellt eine gesellschaftliche Ausnahme dar. Weil sie die einzige Freiwillige war, die die Entbehrungen und Prüfungen auf sich genommen hat, hat sie ein Opfer gebracht. Die Motivation für dieses Selbstopfer der Heldin kann zum einen im hehren Ziel liegen, der Menschheit zu helfen, zum anderen kann sich die Heldin durch die Anerkennung und

⁶⁵Dancyger/Rush1991 30

⁶⁶Hammann 553

3.1 Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung

den Ruhm des Sieges für ihr Opfer ausreichend entschädigt sehen. Im ersten Falle wird das moralische Gerechtigkeitsempfinden der Heldin ihre distinktive heroische Eigenschaft⁶⁷; im zweiten Fall ist sie von einem weit egoistischeren Prinzip getrieben. Die ruhmsüchtige Heldin strebt hier mit jeder Opferung danach, im Fokus der Aufmerksamkeit zu stehen. Auch in dieser Hinsicht stellt die Reise eine Rückkehr in die paradiesische kindliche Ordnung dar. Versetzt doch das Heldenopfer die Heldin in die absolute ungeteilte Anteilnahme und Achtung der Mitmenschen. Die Heldin kehrt zurück in die infantile Sicherheit, in der die Eltern immer ein Auge auf sie warfen und an ihrem Leben beteiligt waren. In Huberts Lesart ist „The retrospective suffering that they experience [...] a source of intimate satisfaction.“⁶⁸

Campbell führt in diesen Zusammenhang an, dass mit der Opferung ursprünglich ein großes Fest der Freude verbunden war und das Opfer damit nicht als Qual, sondern ausschließlich als höchster Segen empfunden wurde. Zum Opferkult der Maya schreibt er:

The old idea of being sacrificed is not what we think at all. The Mayan Indians had a kind of basketball game in which, at the end, the captain of the winning team was sacrificed on the field by the captain of the losing team. His head was cut off. Going to your sacrifice as the winning stroke of your life is the essence of the early sacrificial idea.⁶⁹

Später heißt es dann: „When you go to your death that way, as a god, in the knowledge of the myth, you are going to your eternal life. So what is there in that to be sad about? Let us make it magnificent - as it is. Let us celebrate it.“⁷⁰ Der Opfertod wird damit zur größten heilsbringenden Erlösung.

Die Opferheldin kann deshalb auch treffend als Erlöserin bezeichnet werden, weil die Funktion der zeitweiligen Unterdrückung bzw. Schädigung durch den Helden vollständig behoben werden kann. Die Heldin kann die Welt und sich von temporärem Unheil erlösen, d.h. die Schäden sind nicht irreparabel. Dennoch opfert sich die Heldin auch, weil sie nicht ihren eigenen Interessen folgt, sondern für andere und meist nicht für sich selbst erlösen kann bzw. muss.

Die mit der Opferung verbundene Pein ist unabdingbar und spiegelt in Huberts Interpretation das Leid der Menschen wider: „He must suffer because societies desire to concretize

⁶⁷vgl. dazu Wundts Heldenunterscheidung zwischen kriegerischen und friedlichen Helden: „[...] der gesetzgebende oder im eigentlichen Sinn politische Held steht auf der Höhe dieses Zeitalters. Der kriegerische bereitet vor, der gesetzgebende vollendet die Ordnung der Gesellschaft.“ (318)

⁶⁸Hubert in Mauss et al. 75

⁶⁹Campbell1988 108

⁷⁰Campbell1988 109

3 Was ist eine Heldin?

their own sufferings in the adventures of the dramatic *über*-character that is the hero.“⁷¹

Zwei Varianten der Erlöserin sind die Befreierin und die Rächerin. In der Rache Geschichte wird meist einem Mitglied ihrer Familie Schaden zugefügt, woraufhin sich die Heldin auf die Suche nach dem Verantwortlichen für die Greuelthat begibt und diese sühnt. Auf den ersten Blick erscheint es, als ob die Heldin mit diesem Vorgehen eigene Ziele verfolgt. Da dieses Ziel jedoch in erster Linie im Dienste einer anderen Person und der Bearbeitung ihrer Vergangenheit (d.h. dem Verlust ihrer paradiesischen heimatlichen Ordnung) steht, ist das Eigeninteresse bei der Rache zu vernachlässigen. Erst in zweiter Linie kann das Rachenehmen und die Abenteuer, die damit verbunden sind, zum Reifungsprozess der Heldin führen.

Außerdem geht die Rache Geschichte vom Prinzip der Reparatur aus, d.h. die verletzten Gefühle können durch einen Gegenschlag geheilt werden, der Schaden des Antagonisten bzw. der Antagonistin schmälert. So wird der seltene irreparable Schaden, z.B. Tod des Vaters (vgl. *True Grit, Inglourious Basterds*) wenigstens durch einen Gegenschlag “wiedergutmacht”.

Einige Plots basieren auch auf der Unterdrückung durch äußere Einflüsse, z.B. durch Menschen, gesellschaftliche Zwänge und Konventionen, o.Ä. Die dabei entstehende Befreierin versucht sich oder andere, der temporären Freiheitsbescheidung zu entledigen. Wieder ist die Ausgangssituation ideal: Freiheit. Durch Termination ihrer Kerkerwärter oder ihres Gefängnisses gelangt die Heldin zurück in ihr Kontinuum, setzt dabei aber keinen selbstgesteckten eigenen Plan in die Tat um.

Grundlegendes Erkennungs- und Unterscheidungsmerkmal der Heimkehrerin im Vergleich zur Auswanderin ist der Charakterbogen. Die Heimkehrerheldin hat sich zwar befreit, gerächt oder etwas für andere gefunden, aber nimmt nach ihrer Rückkehr die gleiche unveränderte Rolle in ihrem sozialen Gefüge ein. Ihr Charakter ist unverändert, sie hat keine deutlichen Wesensänderungen erfahren. Vielleicht ist dies eine Folge ihrer gezwungenen Reise, bei der sie passiv in die Rolle der Heldin gedrängt wurde. Eine Heldin, die ihre Rolle nur hinnimmt oder sich nur mit ihr abfindet, kann keine entscheidenden Veränderungen wertschätzen, geschweige denn erfahren.

Über den deutschen und französischen Märchenhelden schreibt Koechlin treffend besonders für diesen Heldinentypus: „Der Märchenheld [...] wird nicht von allgemeinen Wünschen, sondern von höherem Bann geleitet. Er hat das unpersönliche Gesicht des Vorbilds: seine Individualität bleibt im Dunkeln hinter seiner Erlösertat.“⁷²

⁷¹Hubert in Mauss et al. 5

⁷²Koechlin 155

3.1 Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung

In der Mythenforschung ist die Heimkehrerin der Prototyp einer Heldenreise bzw. des Monomythos. Dieser Zusammenhang ist etwas paradox, wird doch dem Heimkehrerhelden die geringste Entscheidungsgewalt zuteil. Dementsprechend ist er seinem Schicksal unterworfen, Ortswechsel werden ihm aufoktroziert und auch die Gestaltung seiner Heimkehr liegt nicht in seinen Händen. Der klassische Heimkehrerheld ist Odysseus, ein ewig Reisender, auf der Suche nach seiner verlorenen Heimat. Dieser vielleicht wichtigste Held der Antike, zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er 20 Jahre lang nicht heimkehrt.

In der Person des Helden verbinden sich die Wünsche eines Kollektivs, was den Helden oder die Heldin unpersönlich erscheinen lässt. In dieser Funktion wird er oder sie zum Zeichen bzw. Symbol anderer: „The hero is the symbol of a given society, the society’s progenitor in many cases and a sort of ideal summing up in one mythic individual of the chief characteristics of the various empirical members of the group.“⁷³

Den häufigen Mangel an Charakterstudie überspielt dieser Erzähltyp, nicht nur im Märchen, durch einen ereignisreichen Plot. Deshalb ist „Unaufhörliche Handlung [...]“ eines der Hauptmerkmale des Märchens[...]“⁷⁴ und speziell auch für die Heimkehrerin charakteristisch.⁷⁵ Auch Lüthi verzeichnet einen Mangel an Selbstinitiative beim klassischen Märchenheld: „Ohne es selber zu wissen, handelt er nach zwingenden Gesetzen. Wie von einem Magnet geführt, geht er, der Isolierte, seinen sicheren Gang und zieht genau die Linie, die der Zusammenhang des Weltganzen von ihm fordert.“⁷⁶ Ganz ähnlich erklärt Horn: „Der Märchenheld ist kein Geniesser [...]“⁷⁷, was auch für die Heimkehrerin zutrifft.

Diese Tendenz der Willenlosigkeit erscheint in den Filmscripts oftmals auch als

[...] a certain willful blindness on the part of the character [...] [based on the fact that he] is not aware of what we know about him. This willful blindness allows the second act to build while we wait for the character to fall. This obliviousness generates dramatic force at the expense of self-awareness.⁷⁸

Das Selbstopfer ist eine großmütige Heldentat, die ihresgleichen sucht. Henri Hubert schreibt über das einzigartige heroische Ideal:

⁷³Hubert in Mauss et al. 5

⁷⁴Horn 42

⁷⁵Im Film kann zusätzlich der Faktor Budget eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Handlungsdichte sein. „Budget limitations can also promote the use of excessive, energized dialogue in order to avoid costly action sequences.“ Dancyger/Rush1991 9

⁷⁶Lüthi 54

⁷⁷Horn 20

⁷⁸Dancyger/Rush1991 31

3 Was ist eine Heldin?

[...] self-sacrifice for the good of all is an exercise of virtue, where the heroic ideal finds the most perfect expression of its energy. But it is still a unique sacrifice and the one who sacrifices himself does not succumb as a victim; he sacrifices himself as a hero. The sacrifice of the hero, in sum, is accomplished only figuratively and in representation; it perpetuates its merit in legend; it does without its ritual counterpart.⁷⁹

Diese Dialektik der Opferung, Preisgebung und Preisung des Subjekts erzeugt in der Rezeption zugleich Mitleid und Bewunderung. Früchtl gibt Gedanken aus Adornos „Geschichtsphilosophischer Exkurs zur *Odyssee*“ wieder und referiert auch auf eine Opferung im übertragenden, hier geistigen, nicht körperlichen Sinne. Diese erhält die Bedeutung von Selbstzwang, Askese und Entsagung. Früchtl erklärt:

Wer sich selbst um jeden Preis erhalten will, vernichtet sich. [...] Vernichtung hat dabei primär nicht eine physische, sondern eine psychische Bedeutung. Sie meint verinnerlichtes Opfer und Selbstzwang, ebenjene Askese, deren protestantisch forcierte Geschichte Weber für das Abendland beschreibt: 'Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung.' Odysseus steht bereits für das Selbst, 'das immerzu sich bezwingt, und darüber das Leben versäumt, das es rettet'.⁸⁰

Auch Campbell sieht dieses Selbstopfer immer im Dienste der Gemeinschaft, wenn er den Helden als „[...] someone who has given his or her life to something bigger than oneself[...]“⁸¹ definiert.

Betrachten wir nun die Struktur der Heimkehrerheldinnenreise.

Musterhandlung in den drei Akten der Heimkehrerin ist:

1. Ein Mädchen (oder dessen Familienmitglied, Freund, Haustier, etc.) wird in der Heimat bedroht, angegriffen, geschädigt oder beraubt.
2. Dieses Mädchen wird der Heimat entrissen oder muss in die fremde Welt gehen und wird dort geprüft.

⁷⁹Hubert in Mauss et al. 58

⁸⁰Früchtl 141. Früchtl zitiert aus der *Dialektik der Aufklärung*. In einer früheren Fassung schreibt Adorno noch: „Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte solcher Einwanderung des Opfers in den Menschen.“ (Adorno 55) Die zweite Passage beschreibt die Redundanz des Opfers: „Es bedarf all der überflüssigen Opfer, damit die Opfer überflüssig werden. Auch Odysseus ist eines, das Selbst, das immerzu sich bezwingt und darüber das Leben versäumt, das es rettet und bloß noch als Irrfahrt erinnert.“(Adorno 56)

⁸¹Campbell1988 123

3. Die Heldin darf nach Bestehen der Prüfungen wieder nach Hause.

In Propps Herleitung „[...] gelangt man zu folgendem Schema, das auf sämtliche Märchen [...] übertragen werden kann [...]“⁸²:

$$A B C \uparrow \text{Sch H Z W} \left\{ \begin{array}{cc} K & S \\ & M \\ P & \text{Lö} \end{array} \right\} L \downarrow V - R X U E \ddot{U} T \text{St H}^*.$$

Auch die Heldenreise der biblischen Figur Judit folgt dieser Struktur, die bis auf die Funktionen V, R, X, U, \ddot{U} und die Variante von h anstelle von H* identisch mit Propps Grundformel ist. Damit ist die Heldin Judit⁸³ Heimkehrerin par excellence.

In der Bibel enthält ihre Heldenreise folgende Stationen. Die Stadt Betulia wird von Holofernes belagert (A). Judit erkennt die Notlage (B), plant einen Gegenschlag (C) und geht (\uparrow W) unbewaffnet unter Begleitung ihrer Dienerin und bis zu den Stadttoren von 100 Männern gefolgt (Sch H Z) ins Lager des Holofernes. Dort schlägt sie dem zuvor betrunken gemachten Herrscher mit seiner eigenen Klinge den Kopf ab (K S). Damit endet die Belagerung (L) und Judit kehrt zurück in die Stadt (\downarrow). Dort angekommen wird sie gefeiert (E), man plündert das Lager Holofernes (St h) und bei einem Festreigen der Frauen setzten sich Judit und ihre Begleiterinnen Kränze auf (T).

Ihre Reise folgt dieser Struktur:

$$A B C \uparrow W \text{Sch H Z} \left\{ \begin{array}{cc} K & S \\ & M \\ P & \text{Lö} \end{array} \right\} L \downarrow E \text{St h T}$$

Judits Gewalttat wird dadurch legitimiert, dass sie „[...] nicht nur das Kollektiv der jüdischen Frauen von der sexuellen Gewalt, die von der Besatzungsmacht ausgeht⁸⁴, erlöst, sondern auch das Kollektiv Israel von der Fremdherrschaft und ihrer imperialen Gewalt.“⁸⁵

Schmitz sieht in der Figur Judit auch eine Tricksterfigur, die ihre Worte genau wählt, um damit Ironie und geistige Überlegenheit zu erzeugen. Sie empfiehlt deshalb ein Close-reading: „Liest man die Rede im 11. Kapitel [...] genau, merkt man, dass Judit mit keinem Wort lügt, sondern ihre Anliegen so formuliert, dass sie intendiert doppeldeutig sind.“⁸⁶ Aber Schmitz betont, dass es „[...] hier [...] nicht um Lüge als Simulation von Aufrichtigkeit

⁸²Propp 104

⁸³Ihr bezeichnender Name steht für die eine “Jüdin”, die alle Jüdinnen und “[...]die jüdische Religion selbst rettet.”(Grundmann in Jacquious-Delpierre 306)

⁸⁴„Dabei bezieht sich Grundmann auf das jus primae noctis, ein im Mittelalter gelegentlich bezeugtes Recht eines Grundherrn auf die erste Nacht mit der neuvermählten Frau eines Hörigen, Leibeigenen” aus Duden “Jus primae noctis” http://www.duden.de/rechtschreibung/Jus_primae_Noctis

⁸⁵Grundmann in Jacquious-Delpierre 306

⁸⁶Schmitz 8

3 Was ist eine Heldin?

[geht], sondern um Ironie als Simulation von Unaufrichtigkeit, deren Ziel es ist, durchschaut zu werden.“⁸⁷ Dementsprechend ist Judits

[...] Rede [...] somit ein Glanzstück an semantisch oszillierenden Motiven und Aussagen, aus denen Holofernes das heraushört, was er hören möchte, ohne zu durchschauen, dass genau diese Strategie zu seinem Untergang führen wird. Daher ist Judits Auftreten und ihre Worte als ein literarischer Kunstgriff von Unterlegenen zu verstehen [...] [und] Judits [...] *Strategie*, eine Strategie von Opfern [oder] [...] Trickster-Figur[en].“⁸⁸

Tricksterfigur ist sie auch im Hinblick auf ihre Verkleidung. Für den Gang ins feindliche Lager

[...] legte [sie] das Bußgewand ab, [...] zog ihre Witwenkleider aus, wusch ihren Körper mit Wasser und salbte sich mit einer wohlriechenden Salbe. Hierauf ordnete sie ihre Haare, setzte ein Diadem auf und zog die Festkleider an, [...] zog [...] Sandalen an, legte ihre Fußspangen, Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge und all ihren Schmuck an und machte sich schön, um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen.⁸⁹

Das Ergreifen der Initiative kann in dieser Hinsicht als männlich taktisches Kriegskalkül gedeutet werden, wobei ihre Verkleidung sie aber wieder feminisiert. Auch Früchtl thematisiert diese heroische Genderneutralität, welche bereits weit in die Vergangenheit reicht:

Der Held reißt handelnd das Gesetz an sich, er ist ein Mann (oder eine Frau) der Tat (nicht nur Herkules, sondern auch Elektra, nicht nur Achill, sondern auch Antigone, wobei sich, wie Hegel bemerkt, gerade Achill, dem größten, gefürchtetsten Helden der Griechen vor Troja, eine Nähe zur Weiblichkeit zeigt, wenn er, um dem Kriegszug zu entgehen, als Frau verkleidet sich unter Frauen versteckt, in einem 'Reize der Gestalt, der das Geschlecht fast zweifelhaft läßt').⁹⁰

Judit wird dabei, erhaben gegenüber Geschlechterrollen, zur Universalheldin, nicht nur Frau der Tat, sondern auch Frau des Wortes.

⁸⁷Schmitz 9

⁸⁸Schmitz 9

⁸⁹Bibel Judit 10,3f.

⁹⁰Früchtl 75f.

3.1 Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung

Schmitz's narratologisch-linguistische Lesart der Juditerzählung bezieht auch (anders als der bestehende Konsens in der Forschung)⁹¹ die Sprechhandlungen der Heldin mit ein. Da „[...] alle Handlungen der narrativen Ebene zuerst in den Sprechhandlungen reflektiert werden, bevor sie in die Tat umgesetzt werden[,] [...] wird der Mord durch die erfolgte Reflexion in den Reden und Gebeten nicht als spontan und unbedacht, sondern als reflektiert dargestellt.“⁹²

Die immense Bedeutung der Heldin Judit, die oftmals auf Menora abgebildet ist, wird in Regina Grundmanns Beitrag in Jacquious-Delpierres *Female Figures in Art and Media* deutlich. Denn hier erklärt Grundmann die Verbindung Judits zu Chanukka durch die Entscheidung der

[...] jüdische[n] Bevölkerung in Palästina [...] [dazu], die Erinnerung an die Frauen, deren Ehre durch [das römische Regime von] Turbo [unter anderem mit dem jus primae noctis] beschmutzt worden war, mit [...] Chanukka [zu] verknüpf[en], das bereits ein Freudenfest war und das in der Verfolgung durch Turbo eine wichtige Rolle gespielt hatte[...].⁹³

Für die Analyse sollen anhand der Juditreise nun noch einmal die distinktiven Merkmale dieses Erzähltyps herausgearbeitet werden. Zum einen ist für die Heimkehrerin vor allem die Schädigung (A) anstelle des Mangels (α) charakteristisch.⁹⁴ Zum anderen ist bei dieser Heldenreise meist eine klare Dreiteilung mittels der Pfeilfunktionen erkenntlich.

Sehr häufig wird in dieser Heldinnenform eine klare Bedrohung durch einen eindeutigen Gegenspieler herausgestellt. Dieser wird im Kampf im Mittelteil nicht nur besiegt, sondern zum Schluss auch noch seiner Schuld überführt und bestraft. In gleicher Weise wird die Leistung der Heldin anerkannt und sie wird meist zweifach durch Transfiguration und Heirat belohnt.

Propps Funktionsablauf lässt sich mithilfe der Pfeilsymbole und deren zugehörigen Funktionen (Abreise und Rückkehr) in die klassische Drei-Akt-Struktur überführen. Damit entsteht ein erster Akt bestehend aus: Schädigung, Bitte, Gegenhandlung und Abreise und ein zweiter Akt mit den Funktionen: Schenker, Reaktion des Helden, Zaubermittel, Wegweiser, Kampf/Problem, Markierung, Sieg/Lösung, Liquidierung und Rückkehr. Im dritten

⁹¹vgl. Schmitz 13

⁹²Schmitz 14

⁹³Grundmann in Jacquious-Delpierre 300

⁹⁴Zwar sieht Propp für den Handlungskreis des Opferhelden das Ausbleiben der Gegenhandlung (C) vor, (vgl. Propp 80) da die Heldinnen des Korpus aber trotz ihrer nicht selbstverschuldeten Lage aus der opfertypischen Passivität heraustreten und agieren, wird diese Funktion wieder in den Erzähltyp aufgenommen.

3 Was ist eine Heldin?

Akt finden sich die Funktionen: Verfolgung, Rettung, unerkannte Ankunft, unrechtmäßige Ansprüche, Erkennung, Überführung, Transfiguration, Strafe und Heirat.

Die Heldin, die sich geopfert hat, um die Menschheit zu erlösen, hat hier idealerweise auch immer ausreichend Zeit, wieder nach Hause zu kehren bzw. die ursprüngliche Ordnung wieder herzustellen. Damit ist bei diesem Heldentyp die Drei-Akt-Struktur fast immer notwendig und implizit.

Die Erzählstruktur der drei Akte wird in der Literatur häufig auf Aristoteles Poetik zurückgeführt. Dies ist jedoch aufgrund einer fälschlichen Auslegung erfolgt. Aristoteles verortet lediglich die zwei Teile Beginn und Ende, die durch einen Entwicklungsteil verbunden werden. Aristoteles erklärt, dass

Jede Tragödie [...] aus Verknüpfung und Lösung[besteht]. Die Verknüpfung umfaßt gewöhnlich die Vorgeschichte und einen Teil der Bühnenhandlung, die Lösung den Rest. Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis zum Schluss.⁹⁵

Streng genommen handelt es sich also um eine Zwei-Akt-Struktur, die Aristoteles als Anhänger des Dramas besonders schätzt. Auch Dancyger und Rush erkennen einen deutlichen Unterschied zwischen Drehbüchern und anderen Erzählformen, wobei sie bei den meisten Theaterstücken nur zwei Akte verorten.⁹⁶

Innerhalb dieser zwei Akte, die ein organisches Ganzes bilden, gibt es jedoch auch bei Aristoteles die drei Elemente Anfang, Mitte und Ende, die als Punkte (vgl. Plot Points) gelesen werden können.⁹⁷ Zur Begriffsbestimmung der Akte schreibt Aristoteles tautologisch:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.⁹⁸

⁹⁵Aristoteles 57

⁹⁶vgl. Dancyger/Rush1991 2

⁹⁷Dazu schreibt Aristoteles:„[...] man muß die Fabeln wie in den Tragödien zusammenfügen, dass sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze in sich geschlossene Handlung mit [den drei Punkten:] Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.“(Aristoteles 77)

⁹⁸Aristoteles 25

3.1 Die klassische Heimkehrerin – Opferung und Erlösung

Diese Erzählstruktur wird in der Literatur als linear bezeichnet. Nach ihr entstand Freitags Dramendreieck, welches McKee in seiner Drehbuchtheorie aufgreift und auch Joseph Campells Monomythos, der eine lineare zirkuläre Erzählrichtung entwickelt. Im Kontext des Independent Films schlägt auch J.J. Murphy eine kreisförmige Entwicklung vor, denn eine solche wäre „[...] broad enough to encompass American independent cinema [...] [because] A circular shape implies that the spectrum of screenwriting possibilities represents a non-hierarchical continuum.“⁹⁹ Was Murphy insinuiert, ist eigentlich eine verzweigte Handlung, mit möglichen Wechseln zwischen parallelen Linienverläufen.

Die kreisförmige Handlungsentwicklung ist bereits bei Joseph Campbell Grundlage für den Monomythos, d.h. auch Ausgangspunkt der klassischen Hollywoodnarration und damit hierarchisiert und strikt vorgegeben. Genau wie eine lineare Handlung folgt der Plot hier einer vorgegebenen Richtung, die nach Erreichen des Ausgangspunktes erneut vollzogen werden kann. Da die wiederholte Handlung meist nicht deckungsgleich mit der ersten ist, muss man bei genauer Betrachtung eigentlich von einer spiralförmigen Handlung ausgehen.

In dieser klassischen Erzählungsform, bei Dancyger und Rush "restaurative three act structure", bedingen die Aspekte Handlungs- und Charakterentwicklung einander. Wenn der Character über seine Handlungen entwickelt wird, entsteht weder eine handlungsarme Kunstfilmhandlung ("character-driven"), noch eine Actionfilmhandlung ("plot-driven") mit flachen Figuren.¹⁰⁰ Die Narration des Independent Films weist zwar noch Ähnlichkeit zur "restorative three act structure", wird aber meist mehr über den Charakter entwickelt und kann auch nicht-lineare Abzweige nehmen.

Während also die klassische Struktur gradlinig, auf das Wesentliche bedacht, in drei Akten entwickelt wird¹⁰¹, kann in ihren Abwandlungen durch Ironie, Kürzung und Subversion die Anzahl der Akte in den verschiedenen Heldinentypen variieren. Die restorative Drei-Akt-Struktur ist dabei am häufigsten bei der Heimkehrerin zu finden.

Das Ende des dritten Akts wird nicht selten durch einen tragischen Opfertod der Heldin, eine finale Erlösung, herbeigeführt. Darin kann man eine konservative politische Geste sehen. Sara Crosby untersucht diesbezüglich die Heldinnen der drei im Jahre 2001 endenden Serien: *Buffy*, *Xena* und *Dark Angel*. Die Protagonistinnen dieser Plots begehen zum Ende der letzten Staffel allesamt Selbstmord. Crosby sieht darin eine Konsequenz republikani-

⁹⁹J.J. Murphy 257

¹⁰⁰Dazu schreiben Rush und Dancyger: „Restorative three-act stories are character-driven. They are not about action, alone, nor are they about characters incidentally caught up in events. Rather, three-act stories are about the intersection of a particular action and a particular character so that the working out of the action is a simultaneous working out of the character.“ (Dancyger/Rush1991 19)

¹⁰¹vgl. Dancyger/Rush1991 18

3 Was ist eine Heldin?

scher Politik.

From Jefferson's yeoman farmer to the Western's hardy frontiersman, American republicanism links muscular self-assertion and individualism to heroism and political power. [...] Republicanism enacts a compromise through the bodies of tough female heroes. Its muscular, self-actualizing ethic creates them, and then patriarchy reclaims them by transforming them into sacrificial heroines.¹⁰²

Diese Opferheldinnen sind zu stark für die patriarchale Gesellschaft und finden deshalb keinen Platz in ihr. Nun sind sie ausgegrenzt und fühlen sich schuldig gegenüber ihren eigenen Heldentaten und sich selbst. Crosby schreibt:

sacrificial heroines [...] like Eve, [...] bear a burden of guilt. While male heroes often experience guilt, they do so because they have failed to be heroes. They commit crimes of passivity. [...] Tough female heroes feel guilt *because* of their heroism. Their agency, their toughness, is their sin.¹⁰³

Dabei ist die Heldinnenreise der Heimkehrerin ein sozialer Akt - ein "communal effort"¹⁰⁴ - der für das Zusammenleben in der Gemeinschaft unentbehrlich ist. Paradoxerweise entfremdet sich aber die Heldin durch ihre Heldenreise zugleich von der Gruppe. Deshalb erscheint sie als einsame Heldin.¹⁰⁵

Folgende Korpusfilme handeln von solchen opfermotivierten einsamen Heldinnen: *Coraline*; *Winter's Bone*; *Conviction*/ *Betty Anne Waters*; *House of the Devil*; *Tangled*; *Meeks Cutoff*; *Drag Me To Hell*; *Carnage*; *Contagion*; *Inglourious Basterds*; *Martha, Marcy, May, Marlene*; *Putty Hill*; *Rabbit Hole*; *True Grit*; *We Need to Talk About Kevin* und *The Cabin in the Woods*.

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

Einen Helden zu haben ist das Privileg der Jugend. [...] Und man ist genauso lange jung, wie man Helden hat, die man verehrt.¹⁰⁶

¹⁰²Sara Crosby in Inness 154 "The Cruellest Season: Female Heroes Snapped into Sacrificial Heroines"

¹⁰³Crosby in Inness 155

¹⁰⁴Crosby in Inness 175

¹⁰⁵vgl. Ross in Inness 232 „[...] traditional heroism emphasizes the *lone* hero, able to stand apart from the communities for which he or she[...] is heroic.“

¹⁰⁶Bolz in Merkur 762

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

Für die Auswanderin, oder Coming-of-Age-Heldin, ist die Wandlung oder Veränderung am wichtigsten. Ihre Vorgeschichte interessiert sie nur insofern, als dass diese schnellstmöglichst hinter sich gelassen wird. Die Auswanderin ist auf einer Suche. Diese Suche bildet sogar den entscheidenden Aspekt dieses Heldentypen, der auch Suchwanderung¹⁰⁷ genannt wird.

Die Auswanderin sucht im Gegensatz zur Heimkehrerin aber nicht nach einem Heimweg, sondern will sich so weit wie möglich von diesem entfernen. Sie erfährt somit einen Ortswechsel ohne Rückkehr. Durch die ausbleibende Rückkehr steht die Heldin in kontinuierlicher Wandlung. Selten ist bei dieser Heldenreise eine Schädigung der Auslöser für die Entfernung und diese Heldin wird zu ihrer Reise auch nicht gezwungen. Der entscheidende Unterschied zur Opferheldin ist also ihre eigene Entscheidungsgewalt. Horn beschreibt einen geschlechtsspezifischen Unterschied zwischen den Helden und Heldinnen im Märchen. Bezogen auf die Grimmschen Hausmärchen können „[...] männliche Helden [...] eher [...] als freie Menschen auf Wanderschaft gehen [...] [während] Heldinnen und kindliche Geschwister [...] eher flüchten oder vertrieben [...] oder ausgesetzt [werden].“¹⁰⁸ In den Korpusfilmen lässt sich dieser genderspezifische Unterschied nicht mehr erkennen. Im Gegensatz zur Märchenheldin ist hier im Konzept der Suchenden eine Wanderin aus eigenem freien Willen nachweisbar.

Der Hauptgrund dafür, dass die Auswanderin auf Nimmerwiedersich das Weite sucht, ist ein Mangel. Die Mängel der Heldinnen in der Analyse sind im Gegensatz zu Propps „Suchhelden“ ausschließlich metaphysischer Natur. In keinem Fall benötigt oder vermisst die Heldin einen konkreten Gegenstand oder ein Lebewesen. Die Sucherin hält eher Ausschau nach einem Ort, einem bestimmten Zustand oder Status, Anerkennung oder Erfüllung. All diese Ziele sind im weitesten Sinne Formen der Selbstverwirklichung. Dabei kann es passieren, dass die Liquidation nicht mehr zum Mangel passt. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass wir es hier mit einer Heldin im Prozess zu tun haben, die sich während der Handlung immer wieder neu definiert und neue Ziele steckt. Propp erkennt diese Tatsache bei

[...] einzelnen Märchenfassungen[, die] bisweilen gegen die Normen des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses der Funktionen verstoßen[...]. Die Funktionen der Schädigung (*A*) und Liquidierung der Schädigung (*L*) sind durch eine umfangreiche Geschichte voneinander getrennt. [...] und man kann beobach-

¹⁰⁷vgl. Horn 7

¹⁰⁸Horn 6

3 Was ist eine Heldin?

ten, dass das Element *L* bisweilen nicht völlig der ursprünglichen Schädigung (bzw. dem fehlenden Element) entspricht. [...] Diese Erscheinung liefert wertvolles Material für die Erforschung von Transformationen, denn der Erzähler hat entweder den Konflikt der Handlung oder dessen Lösung verändert. Durch entsprechende Vergleiche lassen sich bestimmte Formen der Mutationen und Substitutionen ableiten. Um eine ähnliche Erscheinung handelt es sich, wenn die erste Komponente eines Paares keine entsprechende Reaktion auslöst bzw. eine für die Märchennormen völlig ungewöhnliche Gegenhandlung eintritt.¹⁰⁹

Dies ist schließlich der Kern der Auswandererheldin, denn sie „[...] kehrt überhaupt nicht zurück[...]“¹¹⁰, was unüblich für das Märchen ist.

Die ausbleibende Rückkehr kann auf eine Veränderung der Motivation der Heldin zurückführen. Dabei schlägt die Heldin einen neuen Weg ein, ist jedoch mit dieser Entwicklung zufrieden. J.J. Murphy zitiert in diesem Zusammenhang Allison Anders Erklärung der „shifting goals“ ihrer Heldinnen im Film *Gas Food Lodging* (1992):

I think that woman's stories have always been told, to a certain extent, but in the framework of a male dominated business. I actually think that the three act structure is totally masculine. That's not to say that women can't use that structure, but I think it doesn't allow for how most women's lives work, which is on the rhythm of process, rather than a rhythm of goals. I often find that women go for one thing and end up with something entirely different. For a man, that means he fails, he didn't achieve his goals. For a woman, that's not necessarily the case; it's like we got something else, something we never dreamed of. We have a different rhythm than men. I feel like that's a feminine perspective, that maybe we can break out of traditional structures.¹¹¹

Mit dieser Aussage gibt die Filmemacherin Allison Anders der Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen eine Antwort auf die Frage: „Gibt es eine weibliche Ästhetik?“¹¹² Die veränderten Zielsetzungen der flexiblen weiblichen Helden führen bei Anders zur eigenständigen „weiblichen“ Erzählform der Zweiaktstruktur. Bovenschen selbst führt an, dass „[Frauen] [...] das alles [sprechen, denken, fühlen] auch schon immer ganz anders getan

¹⁰⁹Propp 109f.

¹¹⁰Propp 110

¹¹¹J.J. Murphy 107 zitiert nach Filmmaker, 1, Fall 1993 „Working Class Hero“ Interview zwischen Celeste Adams und Allison Anders

¹¹²Bovenschen 60

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

[haben] als Männer.“¹¹³ Allerdings liegt die Ursache dafür nicht in einer bloßen Rückführung auf biologische Gegebenheiten. So begreift Bovenschen in Anlehnung an Simone de Beauvoir diese weibliche Ästhetik nicht als anatomisches, sondern als kulturelles und gesellschaftliches Phänomen. Hierzu gibt sie zu bedenken: „Aber man darf [...] nicht glauben, der weibliche Körper verleihe einem eine neue Vision der Welt.“¹¹⁴ Auch Allison Anders verbindet nur mit dem Wesen und den Entscheidungen der Heldin Folgen für die Struktur des Filmes.

Dieses Wesen ist bei der Auswanderin veränderlich. Die erfahrenen Ereignisse führen bei der Heldin so meist zu einem Reifungsprozess, womit diese Art der Reise in der Tradition der Coming-of-Age-Story bzw. des Bildungsromans steht. Die Heldin durchlebt eine stetige Transfiguration, verändert sich sichtbar während ihrer Reise und verbessert womöglich ihren Status. Weil die Ausgangssituation für die Heldin nicht ideal war, sucht sie selbstbestimmt nach einer anderen Daseinsform. Diese wird in den seltensten Fällen vollständig realisiert. Die Veränderungen erfolgen in Wellen und obliegen den sich stetig wandelnden und noch entstehenden neuen und alten Wünschen der Heldin.

Der Wunsch nach Veränderung und die damit verbundene Selbsterfahrung ist allen anderen Wünschen der Heldin übergeordnet und stellt in diesem Zusammenhang meist auch den möglichen romantischen Subplot hintenan. Heranwachsende Heldinnen verlieben sich häufig auf ihrem Weg, jedoch wird die Liebesbeziehung auf ihrer Reise meist abgebrochen und vervollkommnet so den Erkenntnisprozess. Manchmal erkennt auch der Partner zum Ende des Films die erreichten Ziele der Heldin an und ordnet sich bzw. den romantischen Liebesplot, für den er steht, somit unter.

Die Unterscheidung zwischen der abenteuerlichen Heimkehrerin und der Heldin mit eigenen Interessen hat Tradition. Letztere ist literarisch kanonisiert. Dancyger und Rush erkennen diese Dichotomie:

Film stories have been long divided between personal interest stories and adventure (action) stories. Often, the personal interest story is more literary and the action story is more linear. Today, the action story is called the *high-concept premise* and the personal interest story is called the *low-concept premise*. The high-concept film, particularly since *Star Wars*, has become the dominant type of screen story.¹¹⁵

¹¹³Bovenschen 64

¹¹⁴Bovenschen 66

¹¹⁵Dancyger/Rush1991 10

3 Was ist eine Heldin?

Demgegenüber ist das Konzept des Helden oder der Heldin mit persönlichen Interessen für Reichholf jedoch zunächst problematisch. In "Zur Soziobiologie des Heroischen" betont er, dass „Der Held [...] auf jeden Fall mehr für die Anderen handeln [muss] als für sich selbst. Uneigennütziger Einsatz bis zur Selbstaufgabe charakterisiert den 'wahren Helden'.“¹¹⁶

Dabei können Heldinnen mit eigenen Interessen zu idealen Exempeln avancieren. Das heldenhafte Durchsetzen von eigenen Zielen und Ambitionen erfolgt bei ihnen im Dienste der Allgemeinheit. Die Heldinnen, die an erster Stelle mit ihrem eigenen Leben beschäftigt sind, können insofern auch als "wahre Heldinnen" gelten, als dass sie durch die Darstellung ihrer Handlungsweise in einer Narrative vornehmlich als Vorbilder für heroisches Handeln dienen.

Auch Hilary Radner erkennt in *Neo-Feminist Cinema* einen wachsenden Selbstbezug in der Entwicklung des Frauenbildes im Kino seit den 90ern. Radner entwickelt dabei das Konzept des "Girly Films". Dieses ist vereint durch eine gemeinsame

[...] number of traits: a charismatic female star embodying a character at the center of her universe who is a 'working woman'; an emphasis on fashion and consumer culture; the disappearance of chastity as a 'feminine virtue'; romance as a significant theme (if not always necessarily the primary plot); the privileging of the 'do-over' as the resolution to seemingly unsurmountable problems, among others.¹¹⁷

Der Selbstbezug der Heldinnen ist bei diesen Eigenschaften unverkennbar, schmälert dabei aber nicht ihre Wirkungskraft.

So wird im "Girly Film" z.B. das von Betty Friedan im Zuge der zweiten Welle des Feminismus propagierte Bild der „[...] middle-class housewife, who is portrayed as oppressed and unfulfilled“¹¹⁸ widerlegt. In einem Beispiel des "Girly Film" (hier *Sex and the City*) wird auch die verheiratete Frau zur „[...] girlish figure, regardless of her marital status [...]“¹¹⁹ Mit dieser Ausdehnung des Bedeutungsrahmens der Kategorie "girl" arbeitet auch das hier entwickelte Konzept der Coming-of-Age-Heldin. Charakteristisch für "Girly Filme" sind „[...] their relations to a feminine ideal that is represented though[sic] 'girlishness' as a mode of appearance and set of character traits that are not necessarily linked to biological age.“¹²⁰

¹¹⁶Reichholf in Merkur 835

¹¹⁷Radner 3

¹¹⁸Radner 196

¹¹⁹Radner 196

¹²⁰Radner 4

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

In diesem Zusammenhang stehen die Heldinnen der Bildungsromanerzählung gleichwohl. Sie können sowohl junge Mädchen als auch erwachsene Frauen und Mütter sein. Da sie an ihrer Aufgabe wachsen, werden sie unabhängig von ihrem Alter als Heranwachsende bezeichnet. Das vollständige Erreichen ihrer Ziele und ihrer Identität ist in ihrer Heldenreise nicht angelegt, diese muss vollständig prozessual verstanden werden. Auch bei den „[...] ’makeovers’ and ’do-overs’ as a process of constant self-renovation, the sign of their girlishness, their ever ’becoming,’ never realized womanhood[...].“¹²¹ entsprechen die Auswanderinnen den Heldinnen der „Girly Filme“. Die innere und äußere Selbstwahrnehmung beruht bei beiden auf Veränderung. Radner führt diesen Gedanken folgendermaßen aus:

This concept of identity as a process of ’becoming’ has been understood as offering emancipatory possibilities to the individual who is invited, not to take up a stable, untested and fixed position, but, rather, to see her ’self’, or even ’selves,’ as subject to a multiple and on-going process of revision, reform and choices. The development of contemporary culture, however, beginning with the rise of consumerism and the concomitant cultivation of the body and self-presentation, exploits the idea of the ’becoming woman’ for the purposes of consumer industries.¹²²

Die Bildungsromanheldinnen stehen immer im Spannungsfeld ihrer eigenen Interessen und ihren Vorstellungen von Liebe, Familie und Lebensweise. Betty Friedan beschreibt diese Gratwanderung bereits 1963 in *The Feminine Mystique* in diesem schöpferischen Sinne:

When society asks so little of women, every woman has to listen to her own inner voice to find her identity in a changing world. She must create, out of her own needs and ability, a new life plan, fitting in the love and children and home that have defined femininity in the past with the work toward a greater purpose that shapes the future.¹²³

Eine kreative Vereinbarung von Gegensätzen und ein Umbruch der bestehenden Ordnung erscheinen der Auswanderin am wichtigsten. In der idealen Form erlebt die Heldin mehrere, womöglich kontinuierliche, Verwandlungen auf ihrer Reise. Die Art ihres Wechsels kann sie dabei selbst bestimmen. Wie Ivonny Tasker in ihrem Beitrag „*Enchanted by Postfeminism*“ herausstellt, sind in der postfeministischen Kultur Entscheidungen „[...] irretrievably linked

¹²¹Radner 196

¹²²Radner 6

¹²³Friedan 338

3 Was ist eine Heldin?

to consumption: hence the ubiquity of the makeover as a trope and the shopping montage as a sequence that celebrates/ stages that trope.“¹²⁴

Dieses Makeover ist eine Kurzfassung der Aschenputtel-Transfiguration, von der dreckigen, kindlichen Küchenmagd zur wunderschönen, heiratsfähigen Prinzessin. Es wird in der Rezeption als gerecht wahrgenommen, weil es mehr einer Angleichung als einer Verwandlung ähnelt. Die böse Stiefmutter und ihre Töchter mit hässlichem Charakter sind bereits fälschlicherweise schön zurechtgemacht. Das verschönernde Verzauberung des Mädchens mit dem edlen Innern bedeutet ausgleichende Gerechtigkeit in der Welt des Märchens.

In den filmischen Erzählungen der Neuzeit wird diese Verwandlung in der sogenannten Shopping Montage dargestellt. Diese Shopping Montage zeigt eine Frau (z.B. die Mutter) und ihren Günstling beim ausgedehnten Aufenthalt im Einkaufszentrum. Beide erfahren die Lust am Konsum und gemeinsame Freude in der Vertiefung ihrer Beziehung. Die Antwort des Third-Wave Feminismus lautet also Entscheidungsgewalt und Wahlmöglichkeit - freiwilliger als Lust empfundener Konsum als Befreiung. Diesen Moment entbehrt Aschenputtel noch, die sich weder aussuchen darf, ob sie ein Makeover möchte, noch was für einen Look sie sich mit ihrem Makeover wünscht.

Im Film *Enchanted* (2004) ist es „[...] Giselle’s child-woman persona[...]"¹²⁵ „[...] [who] is subject to a transformation narrative signaled through costume and through a growing awareness of her love for Robert.“¹²⁶ Wie bei der Auswanderin in dieser Arbeit gehen bei Giselle die inneren und äußeren Veränderungen sich reflektierend miteinander einher. Damit ist die Funktion der Transfiguration als sichtbare innere und äußere Veränderung in dieser Reiseart besonders präsent. Zu den "makeover movies" gehören in der Liste der Transfigurationsheldinnen am ehesten *Whip It* und *The Princess and the Frog*, wobei sich in keiner der beiden Narrativen die äußerliche Veränderung als wichtigste und ausschließliche Handlungsfunktion ausmachen lässt. In den weniger konventionellen Narrativen dieser Form wird stets versucht, die Bedeutung der äußerlichen Veränderung zu verschleiern. Die Heldinnen der Independent Filme z.B. brauchen selten bis nie ein Makeover, um zu glänzen.

Das innerliche Makeover hingegen bedeutet meist ein Erwachsenwerden. Dieses ist ein essentieller Aspekt des Märchens. So beschreibt Scherf, „Märchen [als] [...] Psychodramen von Familienkonflikten, die durchgearbeitet werden wollen. Und diese Familienkonflikte sind die unterschiedlichen Anfangslagen der lebensnotwendigen Ablösung - oder anders

¹²⁴Tasker in Radner/Stringer 76

¹²⁵Tasker in Radner/Stringer 75

¹²⁶Tasker in Radner/Stringer 76

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

ausgedrückt: der Emanzipation, des Erwachsenwerdens.“¹²⁷ Jugendlichkeit und Wandelbarkeit sind emblematisch für die Auswanderin. Im Kontext der Politik können diese Faktoren entscheidend sein. In Winfried Flucks Interpretation der jugendlichen Inszenierung John F. Kennedys symbolisiert dessen jugendlicher Elan einen scheinbaren Schutz vor der Versuchung der Macht.¹²⁸ Es kann jedoch genau diese leichtsinnige Jugendlichkeit sein, die Fehleinschätzungen hervorbringt.¹²⁹

Dieses wissend, versucht die Auswanderin stattdessen unabhängig zu bleiben und verinnerlicht damit den Status der freien Frau in sich. Sie ist ein

[...] single girl [who] achieves her identity outside marriage and, significantly, does not define herself in terms of maternity. Both in appearance (waif-like and adolescent) and in goals (to be glamorous, adored by men and financially independent), the single girl, for whom sexual pleasure is a right, defines femininity outside the reigning patriarchal construction based on marriage and motherhood. At the same time, the single girl is defined through consumerism - in particular, her capacity to function as a knowledgeable acolyte of feminine consumer culture.¹³⁰

Für die Proppsche Funktionsanalyse müssen zunächst die zentralen Aspekte der Auswanderin zusammengefasst werden.

1. Ein Mädchen mit Zielen und eigenen Plänen für die Umsetzung ist in der Krise mit sich oder anderen und wird dabei erwachsener oder reifer.
2. Das Mädchen muss nun schwerste Prüfungen bestehen.
3. Dabei werden Pläne teilweise in die Tat umgesetzt und kann aus der Krise gelangen.

Im Proppschen Schema ergibt sich für die Suchende eine Heldenreisestruktur dieser Form:

$$\alpha B C \uparrow Sch H Z W \left\{ \begin{array}{cc} K & S \\ & M \\ P & Lö \end{array} \right\} \downarrow V R X U E \ddot{U} T St H^*$$

Wie bereits angeführt, wird die Auswanderin aber ohne eine Rückkehr erzählt. Deshalb wird die Funktion der Rückreise an dieser Stelle durch eine zweite Abreise ersetzt.

¹²⁷Scherf in Maier 90

¹²⁸vgl. „This youthful hero can symbolize a new start because in his idealism he seems to be immune to the temptation of power and therefore does not run the risk of being corrupted.“ (Fluck2007 287)

¹²⁹Die Figur Darth Vaders aus der *Star Wars*-Saga ist dafür ein vortreffliches Beispiel.

¹³⁰Radner 11

3 Was ist eine Heldin?

Im Gegensatz zur Heimkehrerformel ist hier die Schädigung durch den Mangel ersetzt und die Bitte ausgelassen worden. Ferner bleibt bei der Auswanderin in dieser Arbeit aber grundsätzlich die Liquidation aus, da mit ihr der Grund für das Auswandern aufgehoben wäre. Außerdem sind die Funktionen des dritten Akts durch das Ausbleiben der Rückreise zu vernachlässigen. Im Sinne der vorangegangenen Argumentation muss die Proppsche Grundformel für die Auswanderin also folgendermaßen modifiziert werden:

$$\alpha B C \uparrow Sch H Z W \left\{ \begin{array}{cc} K & S \\ & M \\ P & Lö \end{array} \right\} T \uparrow$$

Der dabei entstehende Plot zeigt deutliche Parallelen zum Conversion Plot bei Todorov. Beim Konversionsplot beginnt die Geschichte „[...] in the middle of a complete cycle, with a state of imbalance created by a flaw in one of the characters. This story is basically the description of an improvement process - until the flaw is no longer there.“¹³¹ Im Gegensatz zur Heimkehrerin, die einen ausgeglichenen Zustand verlässt, zeitweilig in einen unsicheren Zustand gelangt, um wieder ihre balancierte Ausgangssituation zu erreichen; beginnt die Sucherin an einer anderen Stelle. Sie startet ihre Reise aus einem Ungleichgewicht heraus, welches während ihrer Reise ausgeglichen wird oder werden soll.

In der Literatur findet sich bereits ein sehr frühes Beispiel der Auswanderin, das an dieser Stelle als Prototyp dieser Erzählform herangezogen werden soll. Im *Alphabet der Ben Sira*, einem pseudepigraphischen¹³² Text um die Figuren der Bibel, wird von einer ersten Frau Adams berichtet, die sich nicht unterordnen wollte. Der Name dieser Frau ist Lilith und er ist sumerischer Herkunft, denn “lil“ bedeutet dort Sturm oder Wind.¹³³ Roebing unterscheidet

[...] drei Phasen der Lilith-Tradition [...]: 1. Lilith als hochsexualisierte ambivalente Muttergottheit sumerisch-babylonischer Herkunft; 2. Lilith als böser würgender und männerverführender Dämon in der jüdisch-mosaischen Kultur; 3. die Entstehung vom Lilith-Mythos als der ersten Frau Adams in den nebenbiblischen Schriften der jüdischen Kabbala.¹³⁴

¹³¹Todorov 75

¹³²vgl. Roebing in Roebing 167

¹³³vgl. Roebing in Roebing 163

¹³⁴Roebing in Roebing 163 In der Sorhar einem kabbalistischen Werk von *Mose de Leon* wird auf die Geschlechtsneutralität Adams vor der Schöpfung des Weiblichen, also Evas als seinem antithetischem Prinzip, verwiesen. (vgl. Christow 17) Dabei wird „Die Erschaffung Evas [...] waks der eigentliche Grund für den Weggang Liliths [aus dem Garten Eden] bezeichnet.“ (Christow 17)

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

Aus dieser dritten Phase stammt der Text, auf den sich die Funktionsanalyse bezieht.¹³⁵ Die Kinderfeindlichkeit Liliths ist nur eine logische Weiterführung ihres Traumas. Als Adams erste Frau war sie dazu bestimmt, Kinder zu gebären, weil sie dazu aber nicht bereit war, verlor sie ihren "Zweck", unabhängig davon, ob sie womöglich generell einen Kinderwunsch hatte oder noch haben könnte. Der Jähzorn gegenüber jedem Kind, d.h. jeder Erinnerung an das verlorene Paradies, bildet die Verlängerung der Dämondeutung Liliths.

Diese Erzählung läßt sich mittels der Funktionen als Auswandererheldenreise gliedern. Der Konflikt mit Adam zeigt Liliths mangelhafte Situation (α). Die Heldin bäumt sich gegen Adam auf (C), spricht den Namen Gottes (Sch H Z¹³⁶) und fliegt davon (\uparrow W). Adam bittet Gott um Hilfe. Von den Engeln wird sie verfolgt (V), aber nicht getötet (R). Wieder zeigt Lilith ihr Ungehorsam und weigert sich sogar unter großen Opfern zurückzugehen (P Lö). Mit ihrem Schwur gibt sie sich eine Aufgabe und damit eine Art Seinsberechtigung (T \uparrow). Mittels dieser Argumentation kann sie ihren Lebensstil als endlos streifende dämonische Weltenbummlerin legitimisieren.

Hurwitz verweist schließlich auf die Crux der Figur. Lilith „[...] weigerte [...] sich, Adams Wunsch nach 'Über-legenheit' anzunehmen. Während Adam genau weiß, was er will, und dies auch motiviert, trifft dies für Lilith nicht zu. Sie erklärt nur, was sie nicht will. Was

¹³⁵Hurwitz übersetzt aus dem „[...] sog. Midrasch, d.h. [...] [der] erzählende[n] Darstellung[...]“ (Hurwitz 141): „Als der Heilige, gelobt sei er, den ersten Menschen allein schuf sagte er: Es ist nicht gut für den Menschen allein zu sein. Und er schuf für ihn eine Frau aus Erde wie ihn (Adam) und er nannte sie Lilith. Bald begannen sie miteinander zu *streiten*. Sie sagte zu ihm: Ich will nicht unten liegen. Er aber sagte: Ich will nicht unten liegen sondern oben, denn du bist dazu bestimmt, unten zu liegen. Sie sagte zu ihm: Wir sind beide gleichberechtigt, denn wir sind beide aus Erde (geschaffen). Aber sie hörten nicht aufeinander. Als Lilith dies sah, sprach sie den *erklärten Namen* Gottes aus und *flog* in die Luft. Adam stand vor seinem Schöpfer im Gebet und sagt: Herr der Welt. Die Frau, die du mir gegeben hast, ist von mir gegangen. Sogleich sandte der Heilige, gelobt sei er, drei Engel hinter ihr her, um sie zurückzubringen. Der Heilige, gelobt sei er, sagte zu ihm (Adam): Falls sie zurückkehren will, ist es gut, wenn nicht, dann muß sie es auf sich nehmen, daß jeden Tag hundert ihrer Kinder sterben. Sie (die Engel) gingen zu ihr und fanden sie inmitten des reissenden Wasser[s], in welchem dereinst die Ägypter ertrinken sollten. Und sie sagten ihr die Worte Gottes. Aber sie wollte nicht zurückkehren. Sie sagten zu ihr: Wir müssen dich im Meer ertränken. Sie sagte zu ihnen: Laßt mich. Denn ich bin nur dazu geschaffen worden, um Kinder zu schädigen [...]. Als sie hörten, was sie sagte, bedrängten sie sie noch mehr. Sie sagte: Ich schwöre im Namen des lebendigen Gottes: Wenn ich euch oder eure Gestalt auf einem Amulett sehe, dann werde ich keine Gewalt über das besondere Kind haben. Und sie nahm es auf sich, daß jeden Tag hundert ihrer Kinder sterben würden. Deswegen schreiben wir ihren Namen auf ein Amulett für kleine Kinder. Und wenn sie (Lilith) sie sieht, dann erinnert sie sich ihres Versprechens, und das Kind ist gerettet.“ (Hurwitz 142f.)

¹³⁶Hurwitz argumentiert gegen die Deutung des „[...]Aussprechen[s] des geheimen Namens [als] einer Art von magischem Ritual, durch welche die Gegenwart des Numens herbeigezwungen werden oder ein Eingreifen übernatürlicher Kräfte bewirkt werden soll.“ (Hurwitz 220) Er sieht, „[...] daß das Aussprechen des Namens JHWHs eher das zum Ausdruck bringen könnte, was man als ein 'Zeichen setzen' nennen könnte.“ (Hurwitz 222) In beiden Fällen bedeutet ihr Sprechakt eine Selbst-Befähigung und -Bekräftigung, die deshalb als magisches Hilfsmittel interpretiert wird.

3 Was ist eine Heldin?

sie wirklich will, wird im Text nicht gesagt.”¹³⁷ Auch hier sind die von Allison Anders aufgewiesenen ”shifting goals“ bei der Heldin erkennbar.

Liliths Heldenreise vollzieht sich daher in folgender Entwicklung:

α C Sch H Z \uparrow W V R P L \ddot{o} T \uparrow

In der Deutung dieser Figur ist sie

[...] die emanzipierte Frau, [...] die nicht zurück zu Adam will, sondern im Laufe der Weltgeschichte in der Nacht umherstreift, den Männern den Kopf verdreht, sie zu Sex verführt und sie schwach macht, Lilit ist es, die den Männern durch ihre Phantasien ihren Samen und damit potentielle Nachkommen raubt.¹³⁸

Anhand der Lilit(h)geschichte wird die starke “Unvollkommenheit” dieses Plottyps erkennbar. Durch das Fehlen der Rückkehr und dem Mangel an Liquidierung entsteht eine Lücke im Plot. Liliths Wunsch nach Ebenbürtigkeit und Anerkennung wird nicht entsprochen. Ihr Mangel besteht längerfristig fort bzw. wird unbehebbar.

Die im Heimkehrplot deutliche räumliche Dreiteilung in Heimat, Ferne, Heimat ist hier einer Zweiteilung von Heimat (die nicht als solche wahrgenommen wird) und immerwährendem Wechsel gewichen. Die Veränderung der räumlichen Entwicklung bringt auch eine veränderte Plotstruktur mit sich. In der Anlage der Coming-of-Age-Story ist bereits konzeptuell eine Zwei-Akt-Struktur ersichtlich. Es geht von der Familie in die Welt, wobei die Gerundiumform des Verbes (Coming) of Age schon den Prozesscharakter der Geschichte d.h. seine Unvollständigkeit anzeigt. Das Erwachsenwerden wird als Kontinuum verstanden, nicht als starrer Übergang von einem Zustand in den nächsten.

In der Suchenden zeigt sich hierbei neben der Rückkehr eine zweite Möglichkeit, die Heldenreise aufzulösen. Diese Möglichkeit liegt in der Transfiguration und erneuten Abreise. Sie stellt häufig eine Kritik der konventionellen Dreiaktstruktur dar, kann aber in beliebig vielen Akten erzählt werden.

Die Zweiaktform ist bei der Auswanderin am häufigsten, da eine Rückkehr in der Sucherheldenreise nicht angelegt ist. Hier findet die Heldin ihr Glück in der Ferne und wird sich selbst erst in ihrer neuen Identität wirklich treu. Durch das Fehlen der Rückkehr ist diese Art der Heldenreise meist in zwei Akte geteilt. Die Angliederungsriten Verfolgung, Rettung, Unerkannte Ankunft, Unrechtmäßige Ansprüche, Erkennung, Überführung und

¹³⁷Hurwitz 211 Hurwitz führt an, dass „Wenn [ihr Interesse] [...] allerdings dahin tendieren sollte, anstelle des heute zerbröckelnden Patriarchats eine Art von Matriarchat aufzustellen, dann scheint mir dies als eine bedauerliche Regression in eine psychologische längst überholte Einstellung zu sein.“(Hurwitz 228)

¹³⁸Börner-Klein “Die Figur der Eva in der frühen jüdischen Literatur” in Jucquois-Delpierre 47ff.

3.2 Die heranwachsende Auswanderin – Suche und Transfiguration

Heirat werden in dieser Erzählform redundant. Die Funktionen der Transfiguration und erneuten Abreise bilden den idealen Ausgang dieser Reise und der ursprüngliche Mangel der Heldin wird nicht durch eine Liquidierung aufgehoben, sondern verschiebt sich.

Die Weiterreise der Auswanderin erfolgt freiwillig und bedarf deswegen nicht zwingend einer Verfolgung. Die Heldin hat keine opferungstypische Heldentat für andere begangen, deshalb erhebt niemand unrechtmäßige Ansprüche und niemand erkennt, überführt oder straft die Handlungsträger dieser Heldenreise.

Die Wirkungsweise solcher Geschichten ist konträr zur klassischen Heldenreise und kann als Reflexion einer modernen wandelbaren Gesellschaft, in der die Stasis des "Ankommens" und die Reduktion der Möglichkeiten auf den einen althergebrachten "richtigen Weg" negativ besetzt sind. Auch Dancygers und Rushs Kritik an der restaurativen Drei-Akt-Struktur weist die Beschränkung auf ein ganz bestimmtes emotionales Spektrum bei konventionellen Plots auf. Sie erkennen:

If the feel of transgression, recognition, and redemption is what you want, then there is no better way to tell stories than by using restorative three-act structure. But to create a different feel, to find a way to respond to the arbitrariness and indifference of the contemporary world, we have to look elsewhere.¹³⁹

Altman erklärt in diesem Zusammenhang den Prozess des Framing, in dem „[...] a naturalist novelist cuts daily life into slices, thus delimiting [...] it[...]“¹⁴⁰ Altman führt ferner an: „[...] by the very act of framing, texts gain a beginning and ending.“¹⁴¹ Die ein- und zweiaktigen Heldenreisen lassen eine "seifenopertypische" Struktur erkennen, deren Narrativität selten hinterfragt wird.¹⁴²

Dementsprechend wird in der Sucherzählung die individuelle Entwicklung der Heldin derart gerahmt (framed), dass der Prozesscharakter ihrer Handlung hervorgehoben wird. Der Konflikt der Heldin erhält mit dem Betreten einer neuen Schwelle durch ein neues Ziel eine Art Auflösung.

Eine solche Art der Charakterentwicklung ist im konventionellen Film eher selten. So erklärt Newman:

¹³⁹Dancyger/Rush1991 33

¹⁴⁰Altman2008 18

¹⁴¹Altman2008 18

¹⁴²vgl. „Unlike most novels and films, soaps are all middle; we nearly always confront them in medias res and leave them before a satisfactory conclusion reached. Yet we never doubt their narrativity.“(Altman2008 17f.)

3 Was ist eine Heldin?

A mainstream Hollywood film might never challenge our original understanding of a character's typing. Characters might change and grow [...] [which leads to] the discovery of a true self [...].¹⁴³

An dieser Idee des einen "wahren Ichs" wird auch bei der Heimkehrerin festgehalten. Nur die Coming-of-Age-Heldin bewahrt sich aber die Freiheit, mehrere dieser "wahren Ichs" zu entdecken und auszuleben.

Die Auswanderinnen sind nicht nur einzeln facettenreich auch in ihrer Gesamtheit zeigen sie starke Diversität. Mit den Filmen *Precious*, *The Princess and The Frog*, *Amreeka*, *The Help* und *Pariah* treten in dieser Narrationsform besonders frequent Heldinnen außerhalb der weißen Mittelschicht auf. Stuller sieht eine richtungsweisende Entwicklung voraus. Sie erkennt bereits

[...] an ever-increasing diversity in our heroes [...] because [...] there is no one way to be heroic, and there shouldn't be limited and conformative representations of a 'hero'. What we need are *heroes* and *heroisms*: Black, White, Asian, Hispanic, Aboriginal, Middle Eastern, gay, straight, male, female, transgender, fat, skinny, somewhere-in-the-middle, athletic, disabled, with the ability to fly, run faster than a speeding bullet, write, parent, kick-ass, grow, and make the world we live in a better place.¹⁴⁴

Diese Vielfältigkeit findet sich auch im Korpus unter den Auswanderinnen in den Filmen *Pariah*, *Tiny Furniture*, *Sin Nombre*, *Whip It*, *The Help*, *Black Swan*, *Easy A*, *Bridesmaids*, *Secretariat*, *Amreeka*, *Please Give*, *Higher Ground*, *Fair Game*, *Mother and Child*, *The Princess and the Frog*, *The Blind Side*, *My Sister's Keeper* und *Precious*.

3.3 Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen

Since "delaying elements," with slight variations, can go on forever, the only way to end the screenplay is to have a wedding[...].¹⁴⁵

Der Dreh- und Angelpunkt der Liebesheldin ist die Hochzeit oder Realisierung einer glücklichen Partnerschaft. Die Liebesgeschichte basiert auf dem Grundprinzip der Ver-

¹⁴³Newman 132

¹⁴⁴Stuller 162

¹⁴⁵Shklovsky 63

3.3 Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen

vollkommenheit durch romantische Liebe. Diese meist tragische Geschichte erzählt von der Suche, dem Finden und Halten sowie dem Verlust von Liebe. Auch in diesem Erzähltyp ist die Funktion der Rückkehr selten, da mit der partnerschaftlichen Bindung die Gründung einer eigenen neuen Familie angelegt ist und eine Heimfahrt ins Elternhaus damit redundant wird. Gäbe es eine Rückkehr, wäre diese zu zweit kaum noch als solche zu kennzeichnen. Hammann suggeriert in der Vereinigung der Liebenden die Heimkehr zu paradiesischer Einheit.

In dieser Szene, oft der letzten des Films, [...] wird die wieder zusammengefügte Einheit (des Paradieses) vorgeführt [...]. Und dieses neue Paradies ist 'besser' als das verlorene [...].¹⁴⁶

Dieser "Verbesserung" des Paradieses wird in der vorliegenden Analyse Sorge getragen. Die neue Einheit der Liebenden ist aber, im Gegensatz zu Hammanns Argument, nicht nur bloße Variante oder bloßer Aspekt der Heimkehr, sondern erneute Abreise der Heldin. Dabei sind die Funktionen der Heirat und der Heimkehr strikt voneinander zu trennen. Die Heldin reist erneut ab, diesmal zieht sie aus, um mit einem Helden eine Liebesbeziehung einzugehen.

Bei diesem vollzieht sich eine ähnliche Entwicklung. So muss bei der Heldenreise des Mannes, nach Hammann, neben dem Schatz der Seele auch das "Schätzchen", d.h. die Prinzessin als Liebesobjekt, befreit werden. Bei Hammann gelten „beide [...] zusammen [...] als die (verlorene und unbewusste) weibliche Hälfte des Helden [...], die aus den beiden (unbewussten) weiblichen Funktionen Herz und Seele besteht.“¹⁴⁷ Im Gegenzug muss sich auch die Heldin in Hammanns Verständnis, um Liebe zu erfahren, erst von falscher Liebe trennen. Hierzu erklärt er: „Indem sie sich innerlich von ihm löst, tötet die Prinzessin den männlichen Dämon.“¹⁴⁸ Dabei war „die Einheit, die die Prinzessin bisher lebte oder nach der sie sich sehnte, [...] die mit dem männlichen Dämon - [...] eine Einheit, die auf der Überlegenheit des Bösen und ihrer eigenen Objektivierung und Opferrolle beruhte.“¹⁴⁹ Hammann spricht hierbei explizit vom "Trauma der Prinzessin" und einer "Vergewaltigung durch einen männlichen Dämon".¹⁵⁰ Aber „[...] indem sie eine ganze, selbständige Frau wird, [...]“¹⁵¹ heilt sie sich selbst. Diese Heilung „auf der Ebene des Herzens, der Liebes-

¹⁴⁶Hammann 548

¹⁴⁷Hammann 435

¹⁴⁸Hammann 516

¹⁴⁹Hammann 515

¹⁵⁰vgl. Hammann 267

¹⁵¹Hammann 516

3 Was ist eine Heldin?

und Gefühlswelt und des Wertempfindens[...]“¹⁵² zeigt sich nicht nur in der Liebe zum Helden, sondern auch, „[...] indem sie zur Helferin und Kameradin des Helden wird.“¹⁵³ Im Ideal der Liebenden, im Sinne eines Liebespaares, wird auch er ihr Kamerad und Helfer. Die Verwirklichung der eigenen Ziele wird in der Einheit der Liebenden zum gemeinsamen Unterfangen. Die Interessen des Helden sind auch Interessen der Heldin und vice versa, weil sich das Selbst der Heldin und des Helden aus der gemeinsamen Lebensform konstituiert hat. Virginia Wright Wexman spricht von dieser Entwicklung im Zusammenhang der filmischen Darstellung des Paares: „Over the years the movies’ depictions of heterosexual romance moved from an acceptance of the Victorian notion of separate spheres to the companionate ideal to the validation of romance as a key to individual identity“.¹⁵⁴

Zur Bedeutung der Ehe zu Beginn des 20. Jahrhunderts schreibt Wexman:

Although romantic love was thought to be a necessary prelude to both, patriarchal marriage was based on the concept of separate spheres for husbands and wives - women as mothers and domestic managers and men as rule makers and breadwinners - while the companionate ideal stressed partnership and communication in the domestic sphere.¹⁵⁵

Auch die russischen Zaubermärchen in Propps Analyse basieren auf den Vorstellungen von höfischer Liebe lange vor den Ideen der kameradschaftlichen oder der identitätsbildenden romantischen Liebe. Hier werden Prinzen und Prinzessinnen noch zwangsverlobt und auch auf dem Lande spielen Individualität und Kompatibilität kaum eine Rolle bei der Partnerwahl. Aus diesem Grund wird die Heldin der Liebe in diesem Korpus, im Gegensatz zu Propps Märchensammlung, überhaupt erst zum Thema. Erst mit der aufkeimenden Frage nach dem Subjekt und seiner Psyche, der *genteel tradition* und der Weiblichkeit wird individuelle Romantik lanciert.

Was Wexman für die Bedeutung der körperlichen, speziell auch der gleichgeschlechtlichen, Liebe verzeichnet, kann als modernes Liebeskonzept gelten: „[...] [love and] sexual pleasure is today increasingly viewed as a means of self-expression and a mainstay of identity rather than as simply a means of forging stable heterosexual bonds[...]“.¹⁵⁶ Damit wird Liebe zu einer Ausdrucksform ihrer Persönlichkeit und dient dem Erhalt und der Weiter- bzw. Ausbildung der eigenen Identität.

¹⁵²Hammann 518

¹⁵³Hammann 518

¹⁵⁴Wexman 13

¹⁵⁵Wexman 13

¹⁵⁶Wexman 13

3.3 Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen

Gegenüber der Charakterbildung der Heldin des Bildungsromans besteht hier ihre andere Interessenverteilung. Während die heranwachsende Auswanderin das Ziel ihrer alleinigen Selbstverwirklichung in selbstgesteckten Zielen und Aufgaben sieht, imaginiert die Liebesheldin ihre Selbstverwirklichung, auch wenn sie dabei für immer die Heimat verlässt, eher im Kontext einer Partnerschaft. Hierbei vollzieht sich eine von Held und Heldin gemeinsam erfahrene "altruistischere" Selbstverwirklichung.

Entgegen der Erwartung, *äußert* die Liebesheldin aber selten ihre Ambitionen, einen Partner zu finden und *sucht* auch nur selten nach Liebe. In den meisten Fällen kennt sie das Objekt ihrer Liebe bereits und versucht es (wieder-) zusehen, zu befreien oder sich dauerhaft, mit ihm oder ihr zu binden.

In der klassischen Hollywood Narration ist die eindeutige Zuordnung der Liebesheldin durch die Nähe zur Transfigurationsgeschichte erschwert. Hier bildet die Liebesgeschichte fast immer einen parallelen Plot, der mit der Hauptgeschichte verwoben ist. Thompson erklärt diesen Zustand wie folgt:

Almost invariably, the protagonist's goals define the main lines of action. These lines are usually at least two in number, making the double plotline another distinctive feature of the Hollywood cinema. Romance is central to most Hollywood films, so one line of action involves that; the other line deals with another of the protagonist's goals. These goals are usually causally linked.¹⁵⁷

Bei der Liebesheldin bildet die Liebesgeschichte jedoch einen eigenen Erzähltyp, der eigenständig und auf gleicher Ebene zu den anderen Typen verortet ist. Die Abgrenzung zur Transfigurationsgeschichte wird deutlich, sobald man herausarbeitet, ob die eigenen Ziele der Heldin die gemeinsamen des Paares überschatten oder nicht.

Eine Liebesheldin ist in Propps Märchenanalyse nicht enthalten. Das ist nicht verwunderlich, ist doch das Motiv der Liebe, in seiner hier beschriebenen mutual eigenständig frei gewählten Form, nicht mit der vormodernen Ethik des Märchens vereinbar. In russischen und auch anderen traditionellen Volksmärchen werden noch in höfischer Tradition Prinzessinnen siegreichen Männern versprochen und Rollenbilder in Form von Sittsamkeit und Häuslichkeit an ihren jeweiligen für die Frau angestammten Topoi erfüllt. Eine Vorstellung von Liebe, als Seelenverwandtschaft und ungezwungener physischer und psychischer Einheit, wären im Weltbild des Märchens aberwitzige Utopien. Erst mit dem sentimentalischen Roman des 18. Jahrhunderts entwickelt sich über Formen von Innerlichkeit und Empfindsamkeit das Konzept der Psyche, welches sich dann in der Psychoanalyse Freuds vollständig

¹⁵⁷Thompson 14

3 Was ist eine Heldin?

manifestiert. Die Einforderung von Rechten für die Frau durch die Frauenbewegung bringt den Diskurs über Formen des Zusammenlebens und der Sexualität in die Öffentlichkeit. Nun werden Individualität und Unabhängigkeit auch in der Liebe gesucht.

Betrachtet man die Tribute, die die Heldin und der Held im Märchen für ihr Zusammensein zollen müssen, zeichnet sich eine interessante Tendenz ab. Im Kontext des Märchens verortet Horn eine große weibliche Passivität innerhalb von Liebesgeschichten. Hier sind es meist wehrlose unbeteiligte Frauen, die befreit werden müssen. Aber auch der befreiende Mann agiert in den meisten Fällen passiv, denn

[...] der Erlöser verwünschter Prinzessinnen [muss] nicht nur eine Nervenprobe bestehen; er muss auch darauf verzichten, seine männliche Kraft zu benützen; gefordert ist meistens nur tapferes Dulden, eine *heldenhafte Passivität*. [...] Sie ist die *Bedingung der Erlösung* und mithin anderen übermenschlichen Aufgaben, durch deren Erfüllung der Held die Prinzessin erlöst und gewinnt, gleichgesetzt.¹⁵⁸

Von dieser Passivität ist auch die Heldin in der Liebesgeschichte des Märchens gekennzeichnet. Aber sie „[...] muss die Probe des Duldens weniger unter körperlichen, dafür unter geradezu unerträglichen seelischen Qualen bestehen. Sie darf jahrelang nicht sprechen, nicht lachen [und] muss Hemden aus Blumen und Gras nähen[...]“¹⁵⁹ Im Gegensatz dazu wird „der Held [...] in einem verwunschenen Schloss von Riesen, Teufeln oder Gespenstern auf die brutalste Weise misshandelt [...] und muss diese[s] Schrecknis[...] tatlos erdulden.“¹⁶⁰

Diese Handlungsarmut auf seiten der Lovestoryhelden ist auch außerhalb des Märchens ein logisches Mittel bezüglich ihrer Zielsetzung. Die Heldin und der Held wollen eine Liebe erfahren, die sie von einander nicht erzwingen, sondern sich gegenseitig freiwillig geben. Diese Liebe soll ferner rein sein und darf nicht aus einer Gewalttat oder einer Lüge entstanden sein. Eine solche Liebe lässt sich nicht künstlich erzeugen, man kann sie nur ersehnen und auf sie warten.

Dabei steht die Passivität der Heldin in proportionalem Verhältnis zur Anzahl und Aktivität der Helfer. Denn „Braucht der aktivste Kämpfer kaum die Unterstützung eines Fremden, so wächst dessen Bedeutung mit zunehmender Passivität des Helden.“¹⁶¹ Propp erkennt sogar einen Übergang der Eigenschaften des Helfers auf den Helden selbst, wenn ein Helfer fehlt. Wenn

¹⁵⁸Horn 89

¹⁵⁹Horn 89

¹⁶⁰Horn 89

¹⁶¹Horn 52

3.3 Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen

[...] der Held [...] ohne jeden Helfer auskommt und dann sozusagen sein eigener Helfer ist [, gehen] [...] die Attribute des Helfers auf die Gestalt des Helden über[...]. [Dabei ist] eines der wesentlichsten Merkmale des Helfers [...] seine prophetische Weisheit [...]. Diese Eigenschaft geht bei Fehlen eines Helfers auf den Helden selbst über, und es entsteht die Gestalt des prophetischen Helden.¹⁶²

Diese hellseherische Fähigkeit wird innerhalb der amourösen Begegnungen der Heldinnen in den Liebesfilmen des Korpus deutlich. Einige reden von einem instantiven Wissen bei der Begegnung, einer "Liebe auf den ersten Blick", die quasi vorrausschauend Zukünftiges in die Gegenwart holt.

Diese Liebeserwartung und -erfahrung sind an kein festes Genre gebunden, wird jedoch oft als weibliche Erzählweise gekennzeichnet. . Auch Schubart verzeichnet, dass der "woman's film" innerhalb verschiedener Genres vertreten ist¹⁶³, sich aber generell durch „[...] a) having a woman as the center of the universe, b) presenting love as her true job, and c) allowing her a 'temporal visual liberation of some sort' [...]“¹⁶⁴ definiert.

Aus oder für die Liebe zu handeln, ist hier Ziel der Heldin. Die Kategorie des Frauenfilms film erscheint allgemein problematisch, da eine Filmsparte ausschließlich von, mit und für Frauen kaum realisierbar ist. Ferner ist die Liebesarbeit - "her true career"¹⁶⁵- bei der Liebesheldin immer eine zweifache Heldenreise, in der für die Glaubwürdigkeit *sowohl* Heldin als auch Held erkennen müssen, ob bzw. welche sie Liebe für einander empfinden und wie sie diese mit ihrem Wunsch nach „[...] financial and psychological independence [...]“¹⁶⁶ vereinbaren können.

Mit dem Begriff der Liebesheldin wird ausdrücklich von der gängigen Ansicht Abstand genommen, dass die zwischenmenschliche Bindung oder Beziehung der Heldin zwangsweise einen Verlust von Selbstbestimmung und Heldentum bedeutet. Speziell die feministischen Filmwissenschaften werten Frauen, die Liebe finden und eine gemeinsame Lebensform suchen, meist als entkräftete und unheroische Frauen. Dem widersprechend, werden die vorliegenden Filmbeispiele, auf die Möglichkeit des Findens und Lebens von authentischer Liebe als Heldentat untersucht. In „Der Antiheroische Affekt“ schreibt Norbert Bolz „[...] noch beunruhigender am Helden ist, dass er den Sinn des Lebens nicht im Glück sucht. [...] Die Helden sind nicht glücklich.“¹⁶⁷ Aber eine Frau, die all ihre Kraft und ihren Mut

¹⁶²Propp 82f.

¹⁶³vgl. Schubart 9

¹⁶⁴Schubart 9

¹⁶⁵Schubart 10

¹⁶⁶Schubart 11

¹⁶⁷Bolz in Merkur 764

3 Was ist eine Heldin?

aufwendet, um ihre Liebe in einer Partnerschaft zu realisieren, wird in dieser Arbeit als Heldin, speziell als Liebesheldin bezeichnet. Eine solche Liebesheldin handelt zum Teil aus der sie bereits erfüllenden Verliebtheit und Liebe. Damit erfährt sie bereits Glück wenn auch meist im Unglück. Ihre Suche nach Glück ist keine Wiederholung vorgeschriebener Muster und Ziele, sondern führt nur zu Erfüllung, wenn sie einzigartig ist.

Die Entstehung einer solchen "authentischen" Liebe zwischen einer freien, unabhängigen Heldin und einem freien, unabhängigen Helden beschreibt Bonnie Mann beim Twilight-Vampir-Epos durch Opferung und Vereinbarung der Paradoxa:

[...] finally, a self-destructive love bleed its way into the kind of love de Beauvoir would have described as authentic, a love between two liberties, lived in equality. The tragedy of feminine self-alienation is overcome by journeying *through* it. [...] [The story] sorts the paradoxical narratives of female passivity and power, purity and desire, innocence and responsibility, dependence and autonomy, into a story where one leads, finally, to the other.¹⁶⁸

In Liebe wird aus der schwachen, unreinen, sich selbst-entfremdeten Heldin eine stark, reine und befreite. Da der Held einen ähnlichen Weg beschreibt, kann auch er seine Identität im Zusammenschluss mit der Heldin finden.

Als abschließendes Unterscheidungsmerkmal zwischen den Heldinentypen gilt die Antwort auf die Frage: "In wessen Auftrag handelt die Heldin?" An ihr wird die Abgrenzung der Typen deutlicher.

Die Heldin agiert entweder in ihrem eigenen und dem Sinne einer geliebten Person innerhalb einer romantische Beziehung, dann ist sie eine Liebeende; oder sie versucht eigene Ziele im Alleingang und vor allem "nur" für sich selbst zu erreichen, dann ist sie eine Auswanderin. Opfert sie sich für andere oder will etwas zum Wohle der Gemeinschaft erreichen, ist sie eine Heimkehrerin.

Die verschiedenen Formen des Zusammenseins werden in den Love-Story Korpusfilmen *Never Let Me Go*, *Circumstance*, *Sita Sings the Blues*, *Let Me In*, *Flipped*, *Blue Valentine*, *Jane Eyre*, *Guy and Madeline on a Park Bench*, *The Girl With the Dragon Tattoo*, *The Kids are Alright* und *Red White & Blue* deutlich.

Die Grundhandlung der drei Akte einer Liebesgeschichte lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Ein Mädchen ist wunderschön aber unglücklich, weil sie nicht mit dem geliebten Menschen zusammen sein kann oder deren Liebe bedroht ist.

¹⁶⁸Mann in Irwin/Johnson 236

3.3 Die erfüllte Liebesheldin – Einheit zweier Heldenreisen

2. Dieses Mädchen trifft eine falsche Entscheidung und muss schwerste Prüfungen erliden.
3. Danach heiratet oder verliert das Mädchen den Liebespartner.

Die Handlung der Liebesheldinnenreise folgt dem Schema nach der Handlungsabfolge des Mythos von Amor und Psyche „[...] retold by Apuleius in the second-century narrative, *The Golden Ass*[...].“¹⁶⁹ Dieser antike Märchenstoff ist ein vortreffliches Beispiel weiblichen Liebesheldentums.

Psyche, die heiratsfähige Frau, wurde "unglücklich" vermählt (A), entschließt sich aber auf Anraten ihrer Schwestern dazu, herauszufinden, wer ihr Mann ist (C). Daraufhin wird sie von Amor verstoßen (↑), findet aber viele Fürsprecher (Sch H Z) und wird von zwei Handlangern von Venus zu dieser gebracht (W). Nach etlichen Prüfungen durch ihre zukünftige Schwiegermutter (Venus) kann sich Psyche ihres Gatten würdig erweisen (P Lö). Amor kommt ihr bei der letzten Prüfung zur Hilfe (↑). Nach der Rettung ist sie ihm nun rechtmäßig anvertraut (H*). Psyche und Amor kehren aber nicht zurück. Diese Heldenreise ist durch ihre besonders starke Transfiguration, der Divinisierung Psyches (T), nah an der Auswanderin. Da die Beweggründe für ihrer Handlungen aber immer die Rückkehr zu ihrem "Göttergatten" sind, ist sie Beispiel für eine Liebesheldin. Psyches Heldenreisefunktionen lauten wie folgt:

$$A \ C \ \uparrow \ Sch \ H \ Z \ W \ \left\{ \begin{array}{cc} K & S \\ & M \\ P & Lö \end{array} \right\} \uparrow \ H^* \ T$$

Diese Funktionskette bildet auch die Grundformel der Liebenden. Akt eins verhandelt die Schließung der Ehe zwischen Psyche und Amor. Im zweiten Akt muss sich die Heldin diesen Eheschluss erst verdienen. In der Liebesgeschichte treffen im ersten und zweiten Akt meist unvereinbare Gegensätze aufeinander. Im dritten Akt wird dann erst eine Übereinkunft der Gegensätze getroffen. Die Gegensätze können dabei weder, wie in der Opferheldenreise wieder getrennt, noch wie in der Sucherheldenreise transfiguriert werden. Neben der Rückkehr zur Unschuld und der Transfiguration gibt es noch eine weitere Auflösungsmöglichkeit des Plots. So ist für die Lösung des Plots auch ein Kompromiss denkbar, diese Form ist kennzeichnend für die Liebesgeschichte.

Auch Dancyger und Rush heben hervor, dass der dritte Akt in manchen Plots ein „[...] compromise between the extremes of the first two acts [...]“¹⁷⁰ sein kann. Dieser Kompro-

¹⁶⁹Edwards 10

¹⁷⁰Dancyger/Rush1991 30

3 Was ist eine Heldin?

miss ist am besten erreicht, wenn er aufgrund einer logischen Entwicklung in der Handlung entsteht und nicht durch einen Deus-Ex-Machina. Darauf verweist bereits Aristoteles, denn „Es ist offenkundig, dass auch die Lösung der Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen muß, und nicht - wie in der 'Medea' und wie in der 'Ilias' die Geschichte von der Abfahrt - aus dem Eingriff eines Gottes.“¹⁷¹ In einem Kompromiss findet eine Heldin wie Apuleius Psyche einen Mittelweg zwischen ihrer unschuldigen Tochteridentität aus dem ersten Akt und der selbstmörderischen Amazone aus dem zweiten Akt. Psyche, die im ersten Akt als zu schön für eine Sterbliche gehandelt wurde und im zweiten Akt, dieser Schönheit schuldig, schreckliche Qualen erleiden muss, gelangt nach der Erfüllung ihrer Aufgaben zu einem Mittelweg. Während sie im ersten Akt durch ihre Einsamkeit verbittert, versucht sie im zweiten nicht nur ihren Ehemann, sondern auch sich selbst zu töten. Zwischen ihrer Einsamkeit und dem Mord ihres Mannes oder sich selbst findet sie nun die Vereinbarung in der Ehe.

¹⁷¹Aristoteles 49

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Die *Wiederholung ist die ausdrückliche Überlieferung*, das heißt der Rückgang in Möglichkeiten des dagewesenen Daseins. Die eigentliche Wiederholung einer gewesenen Existenzmöglichkeit – daß das Dasein sich seinen Helden wählt – gründet existenzial in der vorlaufenden Entschlossenheit; denn in ihr wird allererst die Wahl gewählt, die für die kämpfende Nachfolge und Treue zum Wiederholbaren frei macht. ¹

Die vorliegenden Filmanalysen zeigen die anhaltende Relevanz der Proppschen Märchenfunktionen. Bei Lévi-Strauss „[...] heißt den Sinn eines Textes verstehen, ihn in allen seinen Kontexten permutieren.“² Die hier angewandte Permutation erfolgt anhand der Art der Narration vom Märchen zur Filmerzählung.

In beiden ist eine konstante Wiederholung des Mythos der Heldenreise zu verzeichnen. Meletinskij erkennt in ihr einen basalen musikalischen Aspekt aller Erzählungen: „Der Rhythmus von Verlust und Erwerb verbindet das Zaubermärchen mit dem Mythos und anderen Gattungen der Volkserzählung.“³ Die Faszination mit der Erkennung von Absenz und Präsenz hat bei Freud und Lacan ihre Ursprung im frühkindlichen Alter. In dieser Zeit wird ein spezifischer lernfördernder Wiederholungsprozess bzw. -zwang in Gang gesetzt. Im sogenannten Fort-Da-Spiel⁴ wiederholt das Kind die traumatische Abwesenheit der Mutter und beginnt dabei zu sprechen.

Abwesenheit, Übergang und Präsenz können auch bei der Unterscheidung verschiedener Heldinentypen helfen. Mit der Unterteilung in Heimkehrerin, Auswanderin und Liebesheldin lassen sich die Heldinnen des Gegenwartskinos systematisieren. Alle drei Heldin-

¹Heidegger 385

²Lévi-Strauss in Propp 203

³Meletinskij in Propp 271

⁴Radner erklärt dieses Phänomen als „[...] a child's game in which the child throws a spool away, and draws it back on a string, repeating the words 'there' and 'here.'“ Radner/Stringer 138

4 *Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen*

nenarten weisen spezifische Funktionsabfolgen auf, die neben Abreise und Rückkehr von Prüfungen, Transfigurationen und Liquidierungen bestimmt sind.

Vladimir Propp hat diese und noch mehr elementare Erzählbausteine isoliert und in eine Ordnung gebracht. Noch immer ist diese grundlegende narratologische Textstruktur in den filmischen "Volks-"Erzählungen des beginnenden 21. Jahrhunderts enthalten. Die entscheidende Erkenntnis liegt jedoch nicht im formalistischen Nachweis der Struktur allein, sondern in den mit der Systematik der vom Proppschen Schema abweichenden Filmerzählungen verbundenen Charakteristika über das Wesen und die Natur der Heroinnen der Gegenwart in ihren populären Kulturen. Diese haben eine ganz ähnliche Entwicklung wie die Heroen erlebt. Beide befinden sich im Abschwung. Die beliebtesten und zugleich unfähigsten Heldinnen finden sich in der Independent Kultur, welche die Probleme und Mängel in der Gesellschaft aufgreift und künstlerisch in den Kontext der mythologischen Heldinnenreise bringt.

Im Folgenden wird die herausgearbeitete Heldinentypologie an den Korpusfilmen expliziert. Jeder Typ enthält ein großzügig finanziertes Filmprojekt, mehrere Filme von Major-tochterfirmen mit moderater Finanzierung und einige Low-Budget-Produktionen. Daraus ergeben sich die Budgetkategorien: Hollywood, Indiewood und Indie, welche die grundlegenden Veränderungen in der Filmindustrie in den letzten Jahren widerspiegeln. Diese Unterteilung bezieht sich auf die drei Schichten der Filmindustrie nach Thomas Schatz. Diese beschreibt er mit genauen Budgetlimitationen:

The top tier, so to speak, comprises Hollywood's six traditional major studios - Warner Bros., Disney, Paramount, 20th Century Fox, Universal, and Columbia - whose [...] prime objective [...] is the production of franchise-spawning blockbusters budgeted in the \$100 - \$250 million range[...]. [...] The next tier includes the conglomerate-owned film subsidiaries - the indie and specialty divisions like Fox Searchlight, Focus Features, and Sony Pictures Classics that produce more modestly budgeted films in the \$30 million to \$50 million range for more specialized and discriminating audiences. The bottom tier includes the truly independent producer-distributors, literally hundreds of companies that supply over half of all theatrical releases, usually budgeted in the \$5 million to \$10 million range (often far less), and that compete for a pitifully small share of the motion picture marketplace, due largely to the proliferation of the conglomerate-owned film subsidiaries.⁵

⁵Schatz in Buckland 25

Der Sektor der Indiewood- oder semi-Independent Produktionen wurde im Jahr 2007 durch acht Tochtergesellschaften dominiert: Fox Searchlight, Focus Features, Miramax, Paramount Vantage, Sony Pictures Classics, Sony Screen Gems, Warner Independent und Picturehouse.⁶ Der Triumph des Indie Films⁷ wurde 1989 mit dem Sundance-Erfolg von Steven Soderberghs *Sex, Lies and Videotape* und dem Aufschwung von Miramax begründet. Er endete mit Disneys Weiterverkauf von Miramax an diverse Investment Groups im Jahr 2010.⁸ Es war diese Miramax-Sundance-Ära, in der Independent „[...] to be free, autonomous, and authentic [...]“⁹ meinte. Nach ihr gewann der Bereich des Indiewood Films mehr und mehr an Popularität und übernahm das Erbe der Indie Tradition.

Anhand dieser drei Produktionskostenbereiche sollen hier zunächst narratologische Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den verschiedenen Schichten der Filmindustrie herausgearbeitet werden. Zwar ist die Filmindustrie auf dem Weg, sich neu zu formieren,¹⁰ doch mehrheitlich gelten noch die Grenzen dieser drei Budgetkategorien für die Korpusfilme.

Unabhängig von ihrem Budget werden im Folgenden die Proppschen Strukturen der Heldenreise der bestbewerteten Filme aus den Jahren 2009 bis 2011 analysiert.¹¹ Die Filmanhandlung wird dabei stets auf die handlungsentscheidenden Aspekte reduziert.¹²

4.1 Die Heimkehrerin

Schon eine Andeutung von Leiden verleiht nun eine Aura, der wenige zu widerstehen vermögen.¹³

⁶vgl. Schatz in Buckland 28

⁷Der aktuelle Indie Film steht hier in Abgrenzung zum „[...] term *independent* [which] has been used in the American film industry since before the establishment of the studio system in the 1910s and 1920[...]“ (Newman 3) z.B. in Bezug auf die Arbeit Adolph Zukors bei der Gründung von Paramount.

⁸vgl. Newman 1f.

⁹Newman 3

¹⁰Schatz's „[...] three-tiered mode of film production and corresponding industry sectors that coalesced over the past decade are on the verge of radical reformulation, as the truly independent sector implodes and as the autonomy of the conglomerate-controlled indie sector is further compromised. The only recourse for true independents is to reinvent themselves, and in fact that opportunity for reinvention is at hand as digital technologies transform not only the delivery and the experience of media but the production and consumption of media content as well.“ (Schatz in Buckland 43)

¹¹Im Anhang befindet sich eine Kurzfassung der Funktionen mit ihren zugehörigen Kurzsymbolen.

¹²D.h. wiederholte Sequenzen, wie z.B. mehrfache Probe durch den Schenker und mehrfache Prüfung und Lösung, werden jeweils als einfache Sequenzen (eine zentrale Zaubermittelerwerbssequenz Sch H Z und eine Prüfung-Lösung-Sequenz P Lö) abgebildet.

¹³Susan Neiman in Merkur 852

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Die Erzählform der Heimkehrerin findet sich siebzehn mal im Korpus. Unter diesen siebzehn Filmen finden sich mit *Tangled* ein Hollywood Film, neun Indies¹⁴ und sieben semi-Independent Produktionen. Die Heimat, in die zurückgekehrt wird, ist hier teils als klassisches Elternhaus und teils als Rückkehr in den geregelten Lebensalltag dargestellt. Einige Filme werden trotz ausbleibender Heimkehr in diesen Erzähltyp eingereiht. Dies erfolgt, sobald das zentrale Thema oder der Hauptbeweggrund der Heldin eine Rückkehr nach Hause oder ein Wiedererreichen eines Urzustands ist. Bleibt diese Rückkehr trotz mehrfacher Bemühungen der Heldin aus, werden diese Filme als Abweichungen von der Grundform angesehen.

Die einzelnen Filme werden in zweierlei Hinsicht in Gruppen gegliedert. Erstens erfolgt eine Genreunterteilung, zweitens eine Unterteilung anhand der Art des Opfers. Ausgehend vom Genre des Kinder-Animationsfilms, in dem auch die teuerste Produktion des gesamten Korpus enthalten ist, werden im Verlauf nacheinander die Genre: Horrorfilm, Abenteuerfilm, Drama (mit einigen Anleihen an andere Genre wie Mystery, Thriller und Western), Komödie und schließlich der genreübergreifende Ensemblefilm beleuchtet.

Da die Heimkehrerin immer auch ein Opfer ist, wird in den einzelnen Unterkapiteln zwischen den verschiedenen Typen von Opferung unterschieden. In den Animationskindern werden die Heldinnen Opfer einer bösen Ersatzmutter und in den Horrorfilmen werden die Heldinnen Opfer böser Mächte. Danach werden die Opfer eines Mordes bzw. fatalen Unfalls in der Familie mit zwei Abenteuerfilmen und zwei Dramen behandelt. Im Abschnitt über das Martyrium werden Dramen auseinandergesetzt, in denen Frauen sich selbst opfern. Im letzten Abschnitt dem Ensemblefilm werden Filme mit mehreren tragenden Rollen und deren gemeinsame Opfer untersucht.

4.1.1 Animierte Opfer und Mother Quest in *Tangled* und *Coraline*

Der Bereich des Animationsfilmes hat in den letzten Jahren einen erheblichen Imagewechsel vom seichten Märchenfilm zur spannenden Erwachsenenunterhaltung erfahren. Mit den Trick-, Knet- und Animationsfilmen bzw. -anleihen in den Filmen *Mary and Max* (2009), *Waltz with Bashir* (2008), *Waking Life* (2001), *Persepolis* (2007), den Filmen von Hayao Miyazaki und *A Scanner Darkly* (2006) beispielsweise, werden kontroverse Sujets in kindgerecht anmutender Ästhetik umgesetzt. Die Korpusfilme *Sita Sings the Blues* und *The*

¹⁴*Putty Hill; Martha, Marcy, May, Marlene; The House of the Devil; Betty Anne Waters* auch bekannt unter dem Titel *Conviction*; *Meek's Cutoff*; *Winter's Bone*; *Rabbit Hole*; *We Need to Talk About Kevin* und *Easy A*

Princess and the Frog sind ebenfalls Beispiele für den Animationsfilm, werden aber erst an späterer Stelle untersucht.

Das Walt-Disney-Musical *Tangled* erhielt mit seinem Budget von 260 Millionen Dollar die größte Finanzierung innerhalb der hier untersuchten Filmauswahl. Inhaltlich wird hier das Grimmsche Märchen von Rapunzel, wie der deutsche Titel verspricht "neu verföhnt". Ästhetisch handelt es sich um einen digital animierten Film. In *Coraline* hingegen wurde die bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bekannte Filmtechnik des Stop-Motion-Verfahrens eingesetzt. Dabei werden die Figuren durch winzige Veränderungen in jedem einzeln gefilmten Frame zum Leben erweckt und erzählen eine Horrornovelle von Neil Gaiman. Diese, von Henry Selick¹⁵ in 3D realisierte, *Cautionary-Tale*¹⁷ handelt von der wundersamen Reise eines kleinen Mädchens in eine bizarre Parallelwelt. Mit einem Budget von 60 Millionen Dollar ist der Film etwas teurer als die meisten Indiewood Filme, passt dennoch aber am ehesten in diese Kategorie. In beiden Filmen überwinden die Mädchen eine starke böse Mutterfigur und kehren zurück in die Arme einer liebenden sanften Mutter.

Dieser zentrale Konflikt zwischen Heldin und Mutter ist jedoch keinesfalls vorgegeben oder logisch. In der Mythenforschung Campbells, bei der meist von einem männlichen Helden berichtet wird, kommt es zunächst zum "Meeting the Goddess", gefolgt von deren Verwandlung zur Verführerin und erst danach zum "Atonement with the Father". Der männliche Held trifft also auf seiner Heldenreise zunächst auf das weibliche und dann auf das männliche Prinzip. Die Überführung dieser Dichotomie auf die Reise der Heldin ist bei Campbell kaum beschrieben.

Carol Pearson und Katherine Pope erkennen eine identische Adaption der Campbellschen Heldenreise bei der Heldin. In *The Female Hero in American and British Literature* erklären sie: „both men and women dissociate themselves from the mother at the beginning of the[ir] heroic quest. The traditional quest is a search for the father, who will initiate the hero into the world.“¹⁸ Daher ist „[...] the mother-daughter bond [...] notable by its absence or by its subordinate position relative to the father-daughter relationship.“¹⁹ Auch Hammann schreibt: „Für eine Frau ist heroische Selbstverwirklichung Trennung. Sie muss die Fesseln

¹⁵Selick ist „[...] - the stop-motion animator famed for his work on Tim Burton's *The Nightmare Before Christmas (1993)*[...]“¹⁶ und die animierte Unterwasserwelt von *The Life Aquatic with Steve Zissou (2004)*. (vgl. Mottram 391)

¹⁷Diese literarische Gattung hat keine deutsche Entsprechung. Es handelt sich bei diesen Kindergeschichten um Erzählungen mit abschreckenden Beispielen, wie z.B. beim *Struwwelpeter*.

¹⁸Pope/Pearson 177

¹⁹Pope/Pearson 178

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

durchtrennen, die sie an den Bösen und den männlichen Dämon gebunden haben, um wieder ein Individuum und eine eigenständige Person zu werden.“²⁰ Zurecht fragt Bill Moyers in *The Power of Myth*: „But why no mother quest? “²¹ Campbell antwortet ihm darauf mit dem Argument:

[...] the mother’s right there. You’re born from your mother, and she’s the one who nurses you and instructs you and brings you up to the age when you must find your father. [...] [T]he finding of the father has to do with finding your own character and destiny. There’s a notion that the character is inherited from the father, and the body and very often the mind from the mother. But it’s your character that is the mystery, and your character is your destiny. So it is the discovery of your destiny that is symbolized by the father quest.²²

Dies ist jedoch ein Trugschluss. Wie für *Coraline* und Rapunzel, ist für viele Heldinnen wie Jennifer Stuller in *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors* erkennt: „[...] the quest for the *mother* [...] the key to their identity.“²³ Daher sind beide Prüfungen wichtig, aber nur eine führt zur Heldenreise: „the foregrounding of the father-daughter relationship may reinforce narrative tropes, but the search for the mother is a reimagining of the journey of the hero.“²⁴

In ihrem Beitrag zur Neo-Romantic Comedy hinterfragt Hilary Radner, „[...] how ‘the absent father’ in contemporary romantic comedies suggests the generation of a narcissistically fragile feminine subject for whom ‘the Name of the Father,’ in Lacanian terms, is only tenuously established.“²⁵ Radner führt an, dass Roland Barthes „Ödipales Dreieck“ - die nukleare Familie -

[...] as the generative matrix for narrative itself, has become increasingly less prominent[...] and [...] psychoanalytic theory [...] has tended (particularly since World War Two, and with increasing intensity since the 1960s and 1970s) to focus on the relations between the child and the mother[...].²⁶

Radners Bezeichnung des “girly” oder “neo-feminist” Films basiert teils auf der: „[...] creation of a set of narrative tropes that function for thematic purposes like medieval

²⁰Hammann 515

²¹Campbell/ Moyers 166

²²Campbell/Moyers 166

²³Stuller 108

²⁴Stuller 108

²⁵“Speaking the Name of the Father in the Neo-Romantic Comedy: *13 Going On 30* (2004)” Hilary Radner in Radner/Stringer 134

²⁶Radner in Radner/Stringer 135

'commonplaces,' being repeated from film to film, more or less obviously."²⁷ Zu diesen Gemeinplätzen zählt einerseits „[...] the maternal bond between mother and daughter[...]”²⁸ und andererseits “the disappearing father”²⁹ bzw. “[...] the father [as] [...] a ghostly figure.”³⁰ Der Vater steht dabei für das Prinzip der symbolischen Ordnung,³¹ er wird für die Trennung der Tochter von der Mutter verantwortlich gemacht.

The father function cuts, separates, the child, the *infans*, or subject before speech, from the mother to which it was bonded through a mechanism described by Lacan as the Mirror Stage (which he locates in the Imaginary). In this early stage, Lacan assumes that the child does not distinguish between himself or herself and the mother – they are as one in a state of hallucinatory or imaginary 'fullness.' Within this theoretical framework, the father is the agent of the Law and the Symbolic and, in this sense, he is the agent of Castration.³²

Betrachtet man die Häufigkeit der beiden Konflikte im Märchen, so gibt diese noch keinen Aufschluss über das vorrangige Erzählmuster. Walter Scherf untersucht die “Ablösungskonflikte in Zaubermärchen und Kinderspiel” mit einem Korpus von 176 Märchen. In diesem Tochter-Mutter-Konflikte und Tochter-Vater-Konflikte gleich stark mit jeweils 18% vertreten.³³

Im Gesamtkorpus, bei dem Märchenfilme die Ausnahme bilden, treten jedoch beide Konflikte in unterschiedlicher Frequenz auf. Von insgesamt fünfzehn eindeutig zuordenbaren Elternkonflikterzählungen thematisieren vier das Vater-Tochter Verhältnis und elf die Mutter-Tochter Beziehung. Wie sehr diese Tendenz dem Zufall und der Auswahl unterliegt, ist fraglich. Bei der Unterscheidung werden generell einige unlösbare Fragen aufgeworfen und so ist eine genaue Bestimmung des Hauptkonflikts in einigen Fällen fast unmöglich. Dabei wird nicht klar, ob der Konflikt mit dem abwesenden Elternteil immer dem mit dem präsenten Elternteil unterzuordnen ist. Einige Plots enthalten abwesende Elternteile, deren Suche gerade *durch* ihren geisterhaften Status zum Hauptanliegen werden. In anderen Fällen ist ein Elternteil bereits lange Zeit verschollen, wird auch nicht gesucht oder vermisst und es gilt das schadhafte Verhältnis zwischen dem präsenten Elternteil und der Tochter einzurenken. Der folgende Film handelt von guter und böser Mütterlichkeit.

²⁷Radner/Stringer 136

²⁸Radner/Stringer 136

²⁹vgl. Radner/Stringer 136

³⁰Radner/Stringer 136

³¹vgl. Radner 137

³²Radner/Stringer 137

³³vgl. Scherf in Maier S. 88

Tangled

Nur wenige zauberkundige Frauen sind gut und böse zugleich [...], oft werden sie dann aber auch nicht mehr Hexe genannt. Die Zauberin in Rapunzel scheint ganz verständig zu sein und behandelt Rapunzel offenbar auch bis zu ihrem zwölften Lebensjahr wirklich 'wie eine Mutter', so wie sie es versprochen hatte.³⁴

Der ambivalente Charakter von Rapunzels Gegenspielerin Gothel wird auch in der Walt Disney Neuverfilmung übernommen.

Die bereits als kleines Kind von ihren Eltern getrennte (A ↑) Prinzessin erkennt eine pathologische Sehnsucht, vielleicht eine Laune ihres Unterbewusstseins, nach den fliegenden Lichtern an ihrem Geburtstag. Ihre Eltern entsenden diese Laternen jedes Jahr im Gedenken an die entführte Tochter oder als Leuchtfeuer für die Verschollene. Rapunzel empfindet etwas seltsam Vertrautes beim Anblick der fliegenden Lichter. Wie eine verdrängte Erinnerung scheinen diese sie ganz persönlich anzusprechen und anzuziehen bzw. zur Rückkehr zu bewegen (B). Ihr Fliehen aus dem Turm (C ↑) ist weniger eine Abreise als ein erster Schritt zur Rückkehr zu ihren Eltern. Ohne es zu wissen, handelt sie instinktiv richtig. Die Abreise bei Volljährigkeit wird nur durch den Kleinganoven Flynn (später Eugene genannt) ermöglicht (Sch H Z), der sich bereit erklärt, Rapunzel zu den Laternen zu führen. Beide erleben eine magische Bootsfahrt durch ein Meer von Lichter (W).

Das ko-abhängige Mädchen weiß jedoch, ihr gutes Bauchgefühl zu bändigen und wird von ständigen Gewissensbissen geplagt (Sch H Z). Als sie ihre Ersatzmutter wiedertrifft, ist es ihr schlechtes Gewissen, das sie Gothel sofort wieder reuig zurück in den Turm folgen lässt (↓). Dorthin wieder unerkannt zurückgekehrt (X), kann sie endlich mit Hilfe ihrer Zeichnungen und einem Wimpel aus dem Schloss das Puzzle ihrer Identität zusammensetzen (P Lö). Sie erinnert sich daran, wer sie ist und woher sie kommt. Dies stellt eine hohe kognitive Leistung dar, bedenkt man ihre Entführung als wenige Wochen altes Baby. Diese Erkenntnis (E) wird gefolgt von der Überführung der bösen Absichten der Hexe (Ü) und der Transfiguration Rapunzels. Im Versuch, Flynn vor dem Tod zu bewahren, schneidet dieser ihre Haare ab (T). Eine ihrer Tränen vermag es aber, den Geliebten wiederzubeleben (P Lö) und die Hexe löst sich nach plötzlichem rapidem Altern in Luft auf (St). Die beiden kehren zum Palast zurück (L ↓) und heiraten (H*).

Daher ergibt sich folgende Erzählstruktur:

A ↑ B Sch H Z C ↑ Sch H Z W ↓ X P Lö E Ü T P Lö St L ↓ H*

³⁴Müller 46

Anfang und Ende der Erzählung werden im Film durch Flynn gleichsam erzählt und durch kurze Bildfrequenzen aus der Vergangenheit illustriert. Zu Beginn berichtet Flynn, wie Rapunzel zu ihrer magischen Fähigkeit - der Heilkraft ihrer goldenen Haare - gelangte. Diese Einleitung erscheint wie eine lakonisch unbedeutende Einführung in den Film, wird aber im Verlauf der Geschichte entscheidend. Wer die erste Kausalverbindung im Film überhört, wird den letzten Wendepunkt der Geschichte nicht verstehen. Dieses Mittel der rückwirkenden Legitimierung basierend auf einem Detail erscheint sperrig. Die sonst nur durch Gesang aktivierbare Heilkraft von Rapunzels Haaren hätte eigentlich durch Flynns Abschneiden der Mähne und dem Ende des Verjüngungszaubers bei der Hexe vollständig verloren gehen müssen. An dieser Stelle wird die Erzählung aber komplex. Vollkommen unmotiviert und vor allem unwiederholt, wird nun an die Erklärung in der ersten Minute des Filmes angeknüpft. In dieser sorgte ein Tropfen Sonnenlicht für die Entstehung der magischen Blume, welche zu Rapunzels Heiltrank verarbeitet wurde. Erst durch diese Argumentation wird deutlich, dass nun auch die Träne des Mädchens über den Verlust Flynns wie ein Revitalisierungsmittel wirkt und den Geliebten wieder zurückbringt. Diese forcierte kausale Verquickung ermöglicht es Rapunzel alles zu haben, nicht nur ihre magischen Fähigkeiten, sondern auch ihren Geliebten.

Tangled folgt einer Drei-Akt-Struktur mit Prolog und Epilog, in der die Heimkehr zentrales Thema ist. Die drei Hauptakte werden durch aus dem Off erzählte Einleitungs- und Schlussbemerkungen Flynns gerahmt. Durch die Erzählerstimme in diesen beiden Teilen grenzen sich diese von der Haupthandlung stark ab, können also auch als erster und fünfter Miniakt gedeutet werden. Der Prolog erzählt Rapunzels Heilung durch die Zauberblume und ihre Entführung. Der erste Akt zeigt ihr bescheidenes Leben in Gothels Turm, den Besuch Flynns und ihren Plan, den Turm zu verlassen. Im zweiten Akt sehen wir Flynn und Rapunzel auf Reisen. Im dritten Akt kehren Flynn und Rapunzel wieder zurück in den Turm. Im Epilog wird Rapunzel endlich wieder mit ihrer Familie vereint und heiratet Flynn.

Rapunzels Heldenreise beinhaltet eine mehrfache Rückkehr zu verschiedenen in ihrem Leben als Heimat etablierten Orten. Betrachtet man die Entführung der Königstochter bereits als ersten Wendepunkt der Geschichte, so ergeben sich zwei Abreise- und zwei Rückkehrfunktionen. In den drei Hauptakten ist jedoch der Turm die Heimat, aus der sich Rapunzel und Flynn entfernen und wieder dorthin zurückfinden.

Neben der örtlichen Rückkehr erscheint die symbolische weitaus wichtiger. Rapunzel wurde Opfer der zugleich zuckersüßen und grausamen Hexe, ihrer Ersatzmutter, schafft aber

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

mit Hilfe ihres Mentoren und Geliebten die entscheidendere Rückkehr zu sich selbst, d.h. zu ihrer Identität. Dazu gehören die volle Erkennung der Wirkungsweise ihrer Fähigkeit, die Erinnerungsbewältigung, die Vereinigung mit ihren leiblichen Eltern, die Erfahrung von Liebe und ein gesteigertes Selbstwertgefühl durch die Erlangung einer Aufgabe in der Rolle der Prinzessin im Königreich. Diese Rückkehr ist Hauptziel der Heldin und wird von ihr erreicht. Ein Liebesplot ist angelegt, ordnet sich jedoch der Heimkehr zu den Eltern weitgehend unter. Die Auswanderung aus dem Turm, im Sinne einer suchenden Heldin, ist auch angelegt. Durch die eindeutige und abgeschlossene Zielsetzung der Suchwanderung Rapunzels ist hierbei dennoch die Rückkehr zu ihrer rechtmäßigen Familie entscheidender. Diesem Argument entspricht ebenfalls die Wiedervereinigung mit ihren Eltern, anstelle von einer Abspaltung von diesen, wie sie typisch für eine Auswanderin wäre.

Coraline

Das Animationsmärchen *Coraline* erzählt auch eine klassische Heimkehrergeschichte. Das kleine Mädchen *Coraline* gelangt in eine seltsam farbenfrohe bis düstere Welt, aus der sie sich und andere schließlich befreien muss. In dieser Welt geschehen wundersame Dinge: Tiere und Geister sprechen mit ihr, Unbelebtes wird zum Leben erweckt und eine garsichtige Frau mit besonderen Fähigkeiten jagt sie. Kurz: Coraline gerät in eine Märchenwelt. Coraline kämpft dabei gegen das mütterliche Prinzip. Die Dichotomie der guten und bösen Mutter ist auch hier beispielhaft inszeniert, Coraline muss die böse Mutterfigur besiegen, um die gute Mutter zu retten.

Die Familie zieht zunächst in die Pink Palace Apartments. In der neuen Wohnung entdeckt Coraline eine Tür hinter der Tapete. Mit einem Schlüssel öffnet sie diese, doch der Weg ist durch Ziegelsteine zugemauert worden. In der Nacht wird Coraline von den Mäusen zur kleinen Tür gelockt (B), die nun offen steht und aus der Licht hervordringt. Durch einen blau beleuchteten Höhlengang gelangt sie in eine Nebenwohnung, die eine Spiegelung von ihrer Wohnung ist. Hier findet sie auch ihre Mutter und ihren Vater als Kopien (Sch H Z). Die zweiten Eltern sind viel netter als ihre echten, haben allerdings Knopfaugen. Die Knopfaugenmutter nimmt wenig später die echten Eltern gefangen (A) und die gefangenen augenlosen Kinder im Verlies bitten sie ebenfalls um Hilfe (B). Coraline setzt zur Gegenhandlung (C ↑ Befreiung der Eltern und gefangenen Seelen der Kinder) an. Sie löst die Rätsel der bösen Hexenmutter (P Lö) und kann aus der Parallelwelt fliehen (↓ V R).

Hier wird das Freudsche Kindheitstrauma des Fort-Da-Spiels³⁵, welches von der Tren-

³⁵siehe Fußnote Seite 77

nung des Kindes von der Mutter handelt, symbolträchtig aufgearbeitet. Coralines blinde sogenannte "Other Mother"³⁶ kämpft und fleht darum, nicht in der Parallelwelt allein gelassen zu werden, Coraline tritt sie aber von der Tür weg zurück in die Welt, die sie sich geschaffen hat. Mit der Hilfe der Seelen der anderen Kinder verschließen sie die Tür und Coraline flieht durch den langen dunklen Höhlengang zurück ins Wohnzimmer der "Realwelt".

Wieder im Haus der Eltern muss sie eine letzte Aufgabe erfüllen. Die nun durch ihre zurückgewonnenen Augen wieder vollständigen Kinderseelen werden freigelassenen und warnen sie vor der großen Gefahr, die noch immer vom Schlüssel zur Tür in die andere Welt ausgeht. Coraline geht in den Wald zu einem geheimen Ort, an dem sie zum Anfang der Geschichte einen unendlich tiefen Brunnen gefunden hat. Nach einem letzten Todeskampf mit der abgetrennten Hand der Ersatzmutter, bei dem ihr Wybie³⁷ zur Hilfe kommt, werfen beide die kaputte Hand und den Schlüssel in die gähnende Leere des endlos tiefen schwarzen Lochs (P Lö L). Dafür erlangt sie die Anerkennung Wybies (E) und beide werden Freunde.

Die Handlung kann anhand dieser Funktionsabfolge dargestellt werden:

B Sch H Z A B C ↑P Lö ↓ V R P Lö L E

Coraline ist Heimkehrerin, weil sie ihre Eltern und die Seelen der toten Kinder rettet, indem sie ihre Augen findet. Sie zieht aus, um ein Opfer zu bringen, erlöst die Gefangenen und kehrt zurück. Dem Sujet nach ist die Geschichte sehr ähnlich dem MGM Klassiker *The Wizard of Oz* (1939) nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Frank L. Baum. In beiden Filmen werden Stellvertreterfiguren in der Traumwelt imaginiert, eine böse Hexe eliminiert und schließlich eine Heimkehr zurück in die wesentlich tristere, aber wieder lieb gewonnene Welt erzählt.³⁸

Die Handlung ist in drei Akte unterteilt, die jeweils durch Handlungsentwicklung und Ortswechsel klar voneinander abgegrenzt sind. Die Parallelwelt ist die Abenteuerwelt, deren Schwellenübertretung die jeweiligen Wendepunkte markiert. Die Geschichte hat keinen Liebesplot, aber es ist ein Auswandererplot mit mehreren Mangelfunktionen angedeutet, denn der blauhaarigen Heldin missfällt die gegenwärtige Familiensituation gehörig. Beide Eltern sind unablässig an ihren Computern beschäftigt und hören ihr nur mit halbem Ohr zu, es gibt "schleimigen" Spinat zum Abendbrot und die Mutter erteilt viele Anweisun-

³⁶Die Namensgebung verweist auf Simone de Beauvoirs Terminologie des Anderen.

³⁷Dieser heroische Hilfseinsatz beantwortet endlich die existentielle Frage im Namen des kleinen Jungen Wybie (gesprochen: "Why be? " an anderer Stelle auch "Why were you born?").

³⁸In Dorotheys Heldenreise ist die Mutter- und Vaterthematik jedoch weniger eindeutig. Zwar begegnet das Waisenkind Dorothy im Munchkinland guten und bösen Hexen und einem Zauberer, aber diese werden genauso wenig direkt mit ihren "möglichen" Eltern assoziiert wie Onkel Henry und Tante Em.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

gen und Verbote. Das von ihren Freunden getrennte Mädchen möchte sich ferner kreativ mit der Gartenarbeit beschäftigen,³⁹ was die Mutter aber untersagt. Diese unterdrückte Schöpfungskraft bei Coraline äußert sich in der wundervollen Landschaftsarchitektur der Parallelwelt, in der ein riesiger leuchtender Garten in der Form und Farbe ihres Kopfes überflogen wird. Nach der Rückkehr wird eine Gartenfeier veranstaltet, bei der sich die Gäste gemeinsam an der Tulpenbepflanzung beteiligen. Damit wird die künstlerische Gestaltung zu einer kollektiven sozialen Erfahrung und Coralines ursprünglicher Mangel aufgehoben. Ohne diesen wird die Notwendigkeit der Abreise redundant und die Heldin kann und will nur noch zurück zu ihren Eltern und dort bleiben.

4.1.2 Final Girls im Horrorfilm in *Cabin in the Woods*, *The House of the Devil* und *Drag Me to Hell*

Der Horrorfilm wird selten mit Hollywood, sondern eher mit Europa assoziiert. So finden sich auch in diesem Korpus keine reinen Horrorproduktionen aus dem Majorbereich. *Cabin in the Woods* und *Drag Me To Hell* sind zwei Indiewood Horrorfilme, die es in die Auswahl geschafft haben. Mit *The House of the Devil* von Ti West ist auch ein Low-Budget-Film aus dem Genre in der Analyse vertreten.

Die Heldin im Gruselfilm obliegt einigen vorgegebenen Genrekonventionen. Das Wissen um bestimmte Regeln in den einzelnen Genres ist für die Analyse ausschlaggebend. Einige Filme ordnen sich so bereits durch ihr Genre in bestimmte Heldentypen. Beispielsweise ist im Horrorfilm „the central character [...] a victim [...]“⁴⁰ Das macht alle klassischen Horrorfilme, d.h. Filme die nicht genreübergreifend arbeiten, zu Heimkehrerheldinnen. Nur *The House of the Devil* ist eine solche klassische Horror-Erzählung. In *Cabin in the Woods* werden Elemente des Mystery und der Science Fiction eingebaut. Auch in *Drag Me To Hell* ist keine klassische Opferheldin thematisiert, werden hier doch Handlung, Charaktere und Special Effects so sehr überspitzt, dass die Erzählung ins Komödiantische abweicht.

Die klassische Heimkehrerin des Horrorgenres erhält bei Carol Clover das Label „Final Girl“. Dieses steht im Film für „[...] the last woman alive in a horror film and the one to confront the killer; for example, Jamie Lee Curtis as Laurie Strode in *Halloween* and Ellen Ripley in *Alien*.“⁴¹ In Ihrem Aufsatz „Her Body, Himself“⁴² beschreibt Carol Clover das

³⁹Sie sagt: „I want stuff growing when my friends come visit.“

⁴⁰Dancyger/Rush1991 52

⁴¹Stuller 185f.

⁴²Bloch/Ferguson 187-228

Schlagwort als:

The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face; but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B).⁴³

Weiterhin charakteristisch für das Final Girl ist ihr burschikoses asexuelles Auftreten, welches auch in ihrem Namen verankert ist. Sowohl das Final Girl als auch ihre personifizierte Bedrohung sind genderspezifisch nicht eindeutig festgelegt.

The Final Girl is boyish, in a word. Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself. Lest we miss the point, it is spelled out in her name: Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will.⁴⁴

Das meist brünette Final Girl ist im Gegensatz zum Tropus der blonden “Damsel in Distress”, welche meist schnell geopfert wird, wesentlich hartnäckiger und cleverer. Sie trägt oft einen genderneutralen Namen und konträr zur Blondine ist sie jungfräulich bzw. nicht zu haben. Die beiden Tropen lassen sich auch in den Filmen *The House of the Devil* und *Cabin in the Woods* eindeutig nachweisen. In *Drag Me to Hell* wird diese Genrekonvention in der Hauptfigur ironisch gebrochen. Hier wird auf das Final Girl verzichtet und stattdessen nur der verlängerte heldenmutige Todeskampf der blonden “Jungfrau in Nöten” persifliert. Die Heldin obliegt hier zur Belustigung den mit ihrer Haarfarbe verbundenen Genrekonventionen.

⁴³Clover in Bloch/Ferguson 201

⁴⁴Clover in Bloch/Ferguson 204

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Dancyger und Rush sehen Träume als „[...] the emotional baselines for storytelling [...]“⁴⁵ an, wobei für ihn die Welt des Albtraums zentral für den Horrorfilm ist.⁴⁶ Betrachten wir nun die Heldinnen der aktuellen filmischen Albträume. Mehrfach werden hier Gebäude von bösen Geistern heimgesucht, aber meist sind es Menschen, die von Dämonen geplagt werden.

The House of the Devil

The House of the Devil ist ein Low-Budget-Horrorfilm in der Ästhetik der 1980er Jahre. Die Studentin, Sam, nimmt einen Babysitterjob an, der sich anders als erwartet gestaltet. Sam und ihre Freundin werden dabei Opfer von Satanisten. Nur Sam überlebt das blutige Ritual, die Verfolgung und den Selbstmord. Sie ist damit Final Girl im Haus des Teufels.

Sam findet eine neue Wohnung (Sch H Z) und kann nun endlich, wenn sie eine Kauti- on hinterlegt, aus dem Studentenheim ausziehen. Weil sie Geldsorgen (α) hat, nimmt sie ein Angebot zum Babysitten an (B). Ihre beste Freundin fährt sie zum Haus der Familie Uhlmann (C \uparrow), wo sie die nötigen Instruktionen, etwas Geld sowie die Nummer für den Pizzaservice erhält (Sch H Z). Die zu beaufsichtigende Person, angeblich die Großmutter, bekommt Sam nie zu Gesicht. Da die Großmutter für die Auslösung der Handlung ent- scheidend ist, kann sie als McGuffin bezeichnet werden. Wie der Koffer mit mysteriösem Inhalt in *Pulp Fiction* (1994) wird ihre inexistente Bedeutung künstlich erzeugt.

Zur Musik von *The Fixx* "One Thing Leads to Another" erkundet Sam tanzend das Haus (W). Die bestellte Pizza enthält ein Narkotikum, welches sie in Trance versetzt. Sam wacht gefesselt in einem Pentagramm auf (K S M) und ein seltsames Wesen verleiht ihr einen Kelch mit Blut ein. Sam kann sich befreien und flieht. Wieder und wieder wird sie von Mitgliedern der dunklen Sekte verfolgt (V Rneg.). In der letzten Einstellung jagt Mr. Uhlmann sie bis auf den nahen Friedhof, wo sich Sam, die erkannt hat, dass seit dem Ritual etwas mit ihr nicht mehr stimmt (X), selbst in den Kopf schießt (R). Im Abspann sieht man Sam mit einem verbundenen Kopf im Krankenhaus. Offensichtlich waren die satanischen Mächte stärker als sie (T).

Folgende Struktur lässt sich zusammenfassen:

Sch H Z α B C \uparrow Sch H Z W K S M V Rneg. X R T

Die Heldin des Horrorfilms leidet. So erträgt auch Sam Höllenqualen und Todesangst. Die Aktunterteilung des Filmes ist ähnlich wie bei *The Cabin in the Woods* durch einen

⁴⁵Dancyger/Rush1991 46

⁴⁶vgl. Dancyger/Rush1991 46

Twist am Ende gekennzeichnet. Ein Wendepunkt erfolgt bei Überschreiten der Türschwelle ins Haus des Teufels. Das überraschende Ende zeigt, dass es trotz der Flucht zum Friedhof und Sams Selbstmordversuch keine Rückkehr bzw. keinen Exorzismus der Heldin gegeben hat. Auf der Flucht vor den Uhlmanns wird sie zur letzten Überlebenden zum Final Girl. Sam, die damit rechnet, dass der Parasit in ihrem Körper nur zusammen mit dem Wirt überleben kann, wählt den Freitod. Doch sie hat sich geirrt: Ihr Körper liegt im Abspann lebendig, wenn auch nicht bei Bewusstsein, im Krankenhaus. Die Schwester streichelt ihr über den Bauch, an der Stelle wo man ihr zuvor ein Pentagramm mit Blut aufmalte.

Ob diese Heldin zurückkehrt, ist fraglich, denn das sehr unwahrscheinliche, aber eingetroffene Überleben der Heldin zeigt ihren unveränderten Zustand. Sie ist noch immer dabei, den ihr einverlebten Mächten zu entkommen. In dieser Lesart des Filmes bleibt die Rückkehr und ein dritter Akt in der Heldenreise aus. Der Heldin wird die ersehnte leibliche und seelische Gesundheit, ihre Rückkehr in den Ausgangszustand, verwehrt. Ein Liebesplot ist an keiner Stelle impliziert und auch eine Auswanderheldin ist in keiner Weise angezeigt, da Sams primäres Ziel die unbeschädigte Heimkehr und Befreiung von den teuflischen Mächten ist. Weil das Böse bereits im Inneren ihres Körper sitzt, muss sie aus ihrer Haut heraus. Auch in *Cabin in the Woods* sind es böse Mächte, die regieren, allerdings bleiben diese außerhalb des Körpers des Final Girls.

The Cabin in the Woods

Die Heldenreise von Dana in Drew Goddards Indiewood Film *Cabin in the Woods* beginnt mit ihrer Ankunft in einer kleinen Holzhütte im Wald. Von diesem Ort gehen dunkle Mächte aus, die die Hauptfigur mit rotbraunen Haaren bezwingt. Dabei wird sie als letzte Überlebende zum Final Girl.

Die fünf jungen Menschen im Film erhalten alle eine archetypische Rolle, die sie im Theater der bösen Mächte spielen sollen. Dana steht dabei für den Archetyp der Jungfrau, obwohl sie diesem Status nicht gerecht wird. Zusammen mit Marty, dem Narren, stellen sich beide sowohl den Stellvertretern (den Mitarbeitern der Firma, die mit der Opferung der fünf Jugendlichen beauftragt ist) als auch den archaischen bösen Mächten selbst.

Strukturell ist auch diese Geschichte durch viele Verfolgungen gekennzeichnet. Einziges Ziel der Hauptfiguren ist es, zu entkommen bzw. zurückzukehren. Diese Rückkehr wird ihnen jedoch verwehrt.

Dana erleidet zunächst eine kleine Schädigung als Jules, ihre blonde Freundin, das von ihr selbstgemalte Portrait eines Freundes zerreisst (A). Im gleichen Moment wird Dana

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

dadurch ihr Mangel (Beziehung α) deutlich. Darauf fahren die beiden Mädchen mit drei befreundeten Jungen in den Urlaub in eine Waldhütte (\uparrow). Die Entdeckung des zweiseitigen Spiegels zeigt Dana die Anständigkeit und Zuneigung Holdens (Sch H Z), der den Sportler darstellt. Der mystische Abstieg in den Keller (W) leitet die Initiationsphase der Gruppe und ihrer Heldin ein. Diese können sich aktiv für ihre Todesart entscheiden. Weil Dana im Tagebuch eines verstobenen Mädchen liest, wird nun eine Zombiefamilie zum Leben erweckt, welche darauf ein ums andere Mal versucht, einen nach dem anderen ins Jenseits zu befördern (V Rneg. K S). Dana schafft es dabei immer zu entkommen. Alle Begegnungen mit den Zombies sind mit Kämpfen verbunden, die die Heldin mit übermenschlichen Kraftakten für sich entscheidet.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Danas Totenkampf nach der Versenkung des Autos im See, für die Organisatoren Anlass zur Feier gibt. Anders als angenommen wird hier nicht der Ausgang des Kampfes um Leben und Tod verfolgt, sondern die Sequenz wird im Kleinformat, wie bei einer Überwachungskamera, abgespielt und bleibt von den trinkenden und tanzenden Angestellten unbeachtet. In diesem Moment kommt ihr Marty zur Hilfe und beide klettern in den Fahrstuhl hinter dem Spektakel. Nach und nach setzt Dana ein Puzzle nach dem anderen zusammen (E). Dana und Marty gehen zunächst aus Notwehr gegen die hochbewaffnete Spezialtruppe vor. Deren Auftrag ist es, Marty und Dana zu eliminieren. Durch die Heftigkeit der Gegenattacken Danas und Martys wirkt diese Notwehr jedoch eher wie eine Bestrafung oder Hinrichtung (St). Sie strafen die Organisation, die sie bislang überwacht und kontrolliert hat, indem sie alle Monster der Opferungsmaschine, welche für ihre eigene Opferung bestimmt waren, auf die Peiniger freilassen. Als Dana und Marty die Direktorin (Sigourney Weaver) treffen, wird Dana auf die Probe gestellt (P Lö). Sie kann zwischen dem Untergang der Menschheit oder dem Opfer ihres Freundes Marty wählen. Dana entscheidet sich für den Untergang der Welt, beide besetzen diese Entwicklung als schöpferisch positiven Akt und als Beginn einer neuen Welt.

Um die Welt zu retten, muss Dana ihren Freund Marty opfern, sonst können die Götter nicht besänftigt werden. Einmal von der sicheren Umgebung der Studentenwohnung entfernt, gibt es nichts, was sich Dana sehnlicher wünscht, als wieder dorthin zurückzukehren oder die schrecklichen Ereignisse ungeschehen zu machen. Der angedeutete Liebesplot mit dem Sportler Holden endet mit dessen Tod. Zwischen Marty und ihr wird keine derartige Spannung aufgebaut. Eine Sucherheldenreise ist in der Heldin auch nicht angelegt, denn der Reisebeginn erfolgt unfreiwillig und das Reiseende terminiert das Leben der Heldin. Damit ist eine eindeutige Opferung der Heldin im Sinne einer Heimkehrheldenreise angezeigt.

Durch eine magische unsichtbare elektrische Barriere ist eine Heimkehr jedoch unmöglich. Stattdessen ist die Heldin aufgerufen zu handeln. Tötet sie Marty nicht, stirbt die Menschheit und die dunklen Mächte der Vorzeit nehmen wieder Besitz von der Erde. Dana und Marty entscheiden sich nichts zu tun und verantworten deshalb den Genozid der Menschheit. Durch die übergreifende Finalität dieses Massenmordes wäre jedoch niemand mehr am Leben, der die beiden anklagen könnte. Ihre Passivität ist eine kreative Bemächtigung und selbstlose Opferung im Interesse des Bösen. Durch die Herbeiführung der Apokalypse kehrt die Heldin, die sich auf die Reise begeben hat, nicht zurück. Damit ist die Struktur der Heimkehrerheldin verändert. Hierbei ist lediglich ein Wendepunkt angelegt und die Reise besteht nur aus zwei Akten. Einzig der Reisebeginn ist als Aktabgrenzung in Vorgeschichte und Haupthandlung erkennbar.

Folgende Struktur lässt sich ableiten: A α \uparrow Sch H Z W V Rneg. K S E St P Lö

Der Film ist als einziger Korpusfilm als Endzeitsujet zu kennzeichnen. Zwar wird auch in *Contagion* die Menschheit durch ein schreckliches Virus bedroht, doch ist man dort zum Ende in der Lage, dieses zu besiegen. Die Handlung von *Cabin in the Woods* wagt den Schritt Richtung Apokalypse, initiiert durch ein junges Paar - quasi in biblischer Umkehrung. In dieser Hinsicht passt der Film beispielhaft in den von William Brown entwickelten Term des "posthumanist cinema". Mit diesem bezeichnet er alle Filme, in denen die Menschheit ausstirbt, oder zumindest davon bedroht ist. Das geschieht z.B. durch Außerirdische, Meteoriten, dem Ende der Sonne, durch ökologische Desaster, ein Virus, die todbringende Herrschaft der Maschinen, durch das Erreichen einer neuen Entwicklungsstufe der Menschheit oder schließlich, wie in *Cabin in the Woods*, *The Matrix* (1999), *Memento* (2000), *Fight Club* (1999), *Being John Malkovich* (1999) usw. durch die Aufweichung bestehender Wahrnehmungsparadigmen bezüglich mehrerer Parallelwelten.⁴⁷ In dieser Art von Filmen erkennt die Hauptfigur entweder, dass die Welt um sie herum eine Illusion ist oder, dass sie selbst nicht die ist, die sie zu sein glaubt.⁴⁸

Fast alle Korpusfilme und nicht zuletzt das Medium Film selbst erzählen in der einen oder anderen Art von einer solchen Alternativwelt zur Zuschauerrealität. In der Mehrheit der Filme kommt die Protagonistin zu einem einsichtigen offenbarenden Moment, in dem ihr angenommenes Weltbild oder ihre Gefühlswelt verschoben werden. Nimmt man diese als existentielle menschliche Grundmerkmale an, so wird die Kategorie des Posthumanist Cinema vollkommen aufgeweicht. Als einzige Abgrenzung zur Kategorie wäre bestenfalls der Dokumentarfilm zu sehen, welcher jedoch nicht selten auch die Darstellung der Ereignisse

⁴⁷vgl. Brown in Buckland 67f.

⁴⁸vgl. Brown in Buckland 68f.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

editieren kann. Im Bereich der Erzählweise erkennt Brown deshalb zusätzlich,

these films challenge traditional narratives (through twist endings, through convolute chronologies, through our inability to tell what is 'false' from what is 'real,' as well as more simply through the rise of the passive victim as opposed to the active hero), but they do so by retaining enough of a traditional narrative for us to recognize how/why it is challenging that tradition.⁴⁹

Die verstärkte Viktimisierung der Protagonisten in den Filmen des beginnenden 21. Jahrhunderts ist auch an *Cabin in the Woods* erkennbar. Nur als Reaktion auf die Bedrohung durch die dunklen Mächte werden Dana und Marty zu Helden. Brown erkennt in dieser Entwicklung, der Entkräftung des handelnden heroischen Subjekts, wieder eine Bestätigung für die Konzeption des Posthumanist Cinema:

[...] characters [...] find themselves passively the victims of a certain situation, to which they must respond. This subtle, but noticeable reversal undermines the humanist conception of cinema, because it reduces humans from being causal agents to mere reagents, characters trapped in a scenario that was not of their own making.⁵⁰

Mit Danas und Martys bereitwilligen Opferung der Menschheit ist aber ein Twist Ending und eine Rückgewinnung der Handlungsgewalt der Helden erzeugt worden, welches die Entkräftung der Opferhelden aufhebt. Dana und Marty schaffen es, die Welt nach ihrem Sinne umzugestalten und werden zu aktiven Helden. Die panoptische Überwachung und Lenkung der Fünf erzählt von einer "göttlichen" Determination, die jedoch durch die Entdeckung des Fahrstuhls durch Marty sublimiert wird. Nun werden die Gladiatorenkämpfer zu Zuschauern und vice versa. Durch einen Knopf lassen die Helden alle Monster auf ihre früheren omnipotenten Peiniger los und werden damit nun selbst zu "Göttern".

Joss Whedon, der das Drehbuch des Filmes zusammen mit Goddard schreibt, ist bekannt für den vierten Teil der *Alien*-Saga *Alien Resurrection* (1997) und die Serie *Buffy* (1997-2003). Wie in seiner Vampirserie zeigt Whedon auch hier seine „[...] empathy with the horror genre's 'blonde girl who would always get herself killed.' ”⁵¹ Die Heldin Buffy wird dabei über die Horrorfilmformel erhaben: „Instead of screaming and dying, he wanted her to 'take back the night' and 'trounce' the monster. Thus *Buffy* was born as an attempt

⁴⁹Brown in Buckland 77f.

⁵⁰Brown in Buckland Fußnote 1 82f.

⁵¹Crosby in Inness 161

to undo the equation between woman and weakness by establishing one between woman and toughness, to 'create someone who was a hero where she had always been a victim.'⁵² Danas blonde sexuell freizügige Freundin Jules erhält mehrfach die Gelegenheit ihre körperlichen Eigenschaften in Szene zu setzen und wird objektifiziert, danach ergeht es ihr allerdings wie jeder Blondine im Genre. In *Drag Me to Hell* werden diese Konventionen parodiert.

Drag Me to Hell

Regisseur Sam Raimi hat sich im Vorfeld sowohl mit dem Indie Film *The Evil Dead* (1981) als auch mit den Hollywood Produktionen von *Spider-Man* (2002, 2004, 2007) einen Namen gemacht. „*Spider-Man* made stars of both Tobey Maguire and director Sam Raimi, whose prior work had been in the indie-film realm - with Raimi's success reinforcing the growing trend (also spurred by *The Matrix*) of indie directors taking on blockbuster franchises.“⁵³ Wie die Coens ist Raimi ein „[...] excellent example of indie negotiating between the margins and mainstream[...].“⁵⁴ Auch mit der Abkehr von strengen Genrekonventionen weist Raimi deutliche Parallelen zu den Coens. Mit seiner Indiewood Horrorkomödie *Drag Me To Hell* zieht er zum Beispiel die grotesken Genrekonventionen des Horror ins Alberne. Die Parallelen zwischen den Filmemachern erklären sich nicht nur durch bloße Bekanntschaft sondern Zusammenarbeit und Freundschaft. „Joel Coen's first job in film production was on the splatter film *The Evil Dead* [...] and both brothers count its director, Sam Raimi, as a friend and occasional collaborator.“⁵⁵

Drag Me to Hell beginnt mit dem Wunsch Christines, die Stelle des Assistant Managers in ihrer Bank zu ergattern (α). Ihr Boss stellt ihr die Position in Aussicht (B), wenn sie sich gegen einen anderen Anwärter durchsetzt. Speziell soll Christine härter durchgreifen. So lehnt sie in ihrer ersten Bewährungsprobe den Antrag auf Kreditverlängerung einer alten Frau namens Ganesh ab (C). Daraufhin verflucht ebendiese Frau Christine (A \uparrow). Auf dem Heimweg prophezeit ihr ein Wahrsager schreckliche Aussichten für die Zukunft (Sch H Zneg.). Wenig später wird Christine von einem bösen Geist namens Lamia⁵⁶ heimge-

⁵²Crosby in Inness 161

⁵³Schatz in Buckland 35

⁵⁴Newman 16

⁵⁵Newman 142f.

⁵⁶Roebling verweist darauf, dass Lamia in der griechischen Mythologie für Lilith steht. (Roebling in Roebling 165) „Der Sage nach war Lamia die Geliebte von Zeus/Jupiter und hatte ihm einige Kinder geboren, auf die Gattin Hera/Juno eifersüchtig war. Hera/Juno machten Lamia wahnsinnig, so daß diese ihre Kinder tötete [...] und seitdem raubt Lamia kleine Kinder und saugt diese aus.“(Roebling in

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

sucht und immerfort geplagt (K Sneg.). Auch ihr Konkurrent Stew nutzt ihre Schwäche und verschafft sich einen Vorsprung. Die völlig verzweifelte Frau opfert ihre Katze, kann jedoch den Geist nicht beruhigen. Zu allem Unheil verliert Christine die Position an Stew (P Löneg.). Für einen beachtlichen Preis ersucht Christine in Pasedena (W) fachkundige Hilfe vom Medium Sandina (Sch H Z). Bei der Beschwörung stirbt diese und auch die Lamia räumt das Feld. Dieser Sieg ist jedoch nicht von langer Dauer, da die Lamia sich nur vorübergehend zurückzieht (P Löneg.). Christine muss den Fluch, der ihr durch die Entwendung und Rückgabe ihres Knopfes ausgesprochen wurde, auf eine andere Person übertragen. Weil sie es nicht übers Herz bringt, Stew zu verfluchen, gibt sie den Fluch zurück an die bereits verstorbene Frau Ganesh. Im Totenkampf im Grab der Verstorbenen gibt sie den Knopf in einem Kuvert an ihre Peinigerin zurück (K S L ↓). Am nächsten Morgen bekommt sie die Stelle als Assistent Manager (E), da Stew böse Machenschaften nachgewiesen werden konnten (Ü St). Christine kauft sich einen neuen Mantel (T) und ist froher Dinge. Auf dem Weg in den Kurzurlaub mit dem Freund überreicht ihr dieser ein Kuvert, das fälschlicherweise umgetauscht wurde und den verfluchten Knopf enthält (h), worauf sich die Erde unter ihr teilt und sie verschlingt. Durch den falschen Briefinhalt und den damit verbundenen ausgebliebenen Exorzismus waren der Sieg, die Liquidierung und die Rückkehr nur pro forma und werden deshalb in der Strukturformel als negierte Funktionen gekennzeichnet.

α B C A ↑Sch H Zneg. K Sneg. P Löneg. W Sch H Z P Löneg. (K Sneg. Lneg. ↓neg.) E
Ü St T h

Die blonde Heldin Christine wird Opfer eines Fluches. Diesbezüglich handelt diese Damsel in Distress in erster Linie in ihrem eigenen Interesse. Da dieses Interesse jedoch hauptsächlich ihrer Befreiung vom bösen Geist Lamia dient, liegt hier eine Heimkehrreise vor. Ihr Hauptanliegen ist es, zurück in den (Ur-)Zustand vor der Verfluchung zu gelangen. Ohne es zu wissen, opfert sie sich durch die gescheiterte Übertragung des Fluches auf eine Ziege selbst. Auch als sie die Möglichkeit hat, den Fluch an ihren Widersacher und Feind zu übertragen, stellt sie sich als selbstlose gutmütige Märtyrerin heraus. Der Liebesplot der Heldin bedeutet ihr zwar viel, doch die Befreiung von der Lamia ist innerhalb der Filmhandlung ihr oberstes Anliegen.

Die Handlung erhält einen ersten Wendepunkt bei der Verfluchung Christines durch Frau Ganesh und eine zweite Wende bei der Rückgabe des Knopfs an Frau Ganesh. Christine, die den Inhalt des Kuverts verwechselt hat, vollbringt aber ein wirkungsloses Ritual. Deshalb

Roebing 193 Fußnote 19)

bleibt der antizipierte Wechsel ins Gute und in einen dritten Akt aus. Der gute Glaube Christines vermag sie nicht, vor ihrem Schicksal zu bewahren. Dieses Schicksal ist die Wirkungsweise des Fluches in seiner vollen Gänze. Christine hat den Fluch der Lamia im zweiten Akt auf sich gezogen und ist durch die gescheiterte Befreiung nun dem Untergang geweiht. Diese krude Entwicklung ist ein überraschender Twist, der den zweiten Akt bis zum Ende der Handlung wahren lässt.

Der Film zieht sämtliche Horrorklischees ins Lächerliche. Diese Heldin ist „[...] an ordinary woman [who] toughens up when demons harass her [...] [but falls prey to] the demons [who] capture [...] and drag her to a horrific fate.”⁵⁷ Dabei spielt der Film humorvoll mit Vergnügen und Grauen. Dieser Eindruck lässt sich nicht zuletzt auf das Horror-Paradox an sich zurückführen. Brittnacher schreibt dazu: „Jeder Kommentar zum sogenannten 'Horror-Paradox', also dem freiwilligen und lustbesetzten Konsum des Abscheulichen und Schrecklichen, wird an Bedürfnisse einer sozialen Lebenswelt jenseits der Kultur bildungsbürgerlicher Erbaulichkeit verwiesen.”⁵⁸ Neben überspitzt Abscheu- und Ekelerregendem bietet die Ästhetik von *Drag Me To Hell* auch “campy” selbstironisch stilisierten Kitsch.

4.1.3 Verlust eines Familienmitglieds – Die blutigen Rächerinnen in *True Grit* und *Inglourious Basterds*

Eine frequente Variante der Schädigung der Heimkehrerin ist der Verlust eines Familienmitglieds. Bei Propp erhält dieses Erzählelement durch seine Häufigkeit bereits eine eigene Funktion in der Vorgeschichte: “die zeitweilige Entfernung” (a). Normalerweise verlässt in dieser Funktion ein Mitglied der Familie das Haus, entweder für einen begrenzten Zeitraum, durch eine Reise, etc. oder unbegrenzt, durch Auswanderung oder Tod. Diese Funktion kann eine Mahnung an den Helden sein, wenn man die Entfernung des Familienmitglieds als gescheiterte Heldenreise wertet. Häufig werden hier Personen gegen ihren Willen verschleppt. Wüssten sie sich dabei gezielt zur Wehr zu setzen, könnten sie selbst zu Helden werden, aber im Zaubermärchen ist die Rolle des Helden meist schon vor der Entführung besetzt. In dieser ersten Funktion ist bereits das erste und wichtigste Motiv der Heldenreise zu erkennen: das Verlassen.

Die räumliche Trennung wie auch die Wiedervereinigung sind wiederkehrende Elemente der Heldenreise. In diesem Aspekt unterscheidet sich die Heldenreise keineswegs von einer

⁵⁷Knight 88

⁵⁸Hans Richard Brittnacher “Die Bilderwelt des phantastischen Schreckens. Die Verführungskraft des Horror in Literatur und Film” 275-297 in Ivanović 275

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

gewöhnlichen Reise. Mit der zeitweiligen Entfernung erkennt der zukünftige Held bereits die Möglichkeit des Aufbruchs. Im Falle des Todes eines Familienmitglieds fällt die geliebte Person einem Gegenspieler zum Opfer. In ähnlicher Weise opfert sich in der Reaktion dann auch die Heldin, wenn sie Rache nimmt oder Trauerarbeit leistet, deshalb sind an dieser Stelle zwei Szenarien der Aufarbeitung des Verlustes eines Angehörigen angeführt.

Unter den Korpusfilmen lassen sich zwei grundsätzliche Strategien für die Nachbearbeitung eines solchen traumatischen Ereignisses erkennen. In den Filmen *True Grit* und *Inglourious Basterds* setzen die Protagonistinnen auf Vergeltung. Nur durch einen Racheakt sehen Mattie und Shosanna ihre Vergangenheit und ihr Schicksal angemessen entschädigt. In beiden Fällen zollt die Planung und Durchführung des Vergeltungsschlages erheblichen Tribut: Mattie verliert ihren Arm, tötet oder verletzt mehrere Männer und opfert ein Pferd; Shosanna hingegen opfert ihres und das Leben ihres Freundes. Der Vigilantismus der beiden Heldinnen ist generell problematisch.

True Grit

True Grit ist ein Remake des gleichnamigen John Wayne Klassikers von 1969. Die Geschichte handelt von einem jungen Mädchen, das den Tod ihres Vaters rächt. Als Executive Producer bleibt Steven Spielberg somit auch bei diesem Film seiner „[...] thematic preoccupation with fatherhood [and] [...] concerns with fragmented and troubled families[...]“⁵⁹ treu. Die Coen Brüder vernachlässigen mit *True Grit* hingegen ihren Ruf als „[...] quintessential genre-play directors [with a] [...] semi-ironic tone [...] at once respectful of their predecessors and irreverent toward them[...]“⁶⁰ Das Filmremake durch die Coen Brüder lässt sich eher als „postmoderne Pastiche“ fassen. Diese zwei Begriffe werden frequentiert mit den Filmbrüdern assoziiert.⁶¹ Beide Konzepte finden sich als „[...] nostalgic, fragmentary, and uncritical revival of old forms and iconographies [...]“⁶² in den Werken der Coens.

Mit einigen tragikomischen Elementen bleiben sich die „Auteurs“ dennoch auch in *True Grit* treu. Das Westerndrama zeigt „[...] the Coens['] [...] fascination with the iconography of the tough-guy genre, constantly turning it around to appreciate its intricacies.“⁶³ Die Figur Cogburn (Jeff Bridges) weist diese Brechung zwischen dem einstigen legendären Westernhelden und sein Abdanken in der Moderne als nur noch „anachronistischem Restbestand“⁶⁴

⁵⁹Hamad in Radner/Stringer 241

⁶⁰Newman 39

⁶¹vgl. Newman 155

⁶²Newman 155

⁶³Newman 38

⁶⁴vgl. Früchtl 202

auf.

Durch ihre „[...] exaggeration[s] [...], mannered performances [...] [and] comically dark lightning[...]“⁶⁵ würden die Coens konventionelle Elemente nicht nur zitieren, sondern diese auch ins Komische oder Groteske wenden, schreibt Newman.⁶⁶ Eine dieser Übertreibungen kann in der Neugestaltung der Figur der Mattie erkannt werden. Diese hat in ihrer Originalbesetzung kurze Haare und trägt einen Hosenrock, während die Mattie der Coen Brüder lange geflochtene Haare und viel zu große fast lächerliche Männerkleidung trägt. Diese Übertreibung ist jedoch kaum der Erzählung dienlich, denn die neue Version der Heldin verliert mit ihrem clownischen Aufzug noch mehr an Glaubwürdigkeit. Hinzu kommt der erhebliche Altersunterschied in den Besetzungen. Die Darstellerin der Original-Verfilmung Henry Hathaways, Kim Darby, ist zum Zeitpunkt des Filmdrehs 22 Jahre alt, während Hailee Steinfeld im Coen-Film gerade dreizehn ist. Die Mattie der Originalverfilmung zeigt mit ihrer maßgeschneiderten Funktionskleidung, einem Cord-Hosenrock, dass sie sich in der Männerwelt behaupten kann. Die wesentlich jüngere Figur der Adaption wirkt in ihren viel zu großen Sachen verloren und fehl am Platz. Dass sie LaBoeuf und Cogburn von ihrem Vorhaben und deren Mithilfe überzeugen kann, spricht für ihre Willenskraft, aber auch gegen die Glaubhaftigkeit der beiden Figuren, denn auch diese muten zum Teil albern an.

Strukturell lassen sich folgende Funktionen erkennen:

A Sch H Z C ↑Sch H Z K Sneg. W K S L M ↓ V R T E

Mattie will den Mord an ihrem Vater (A) nicht ungestraft lassen. Deshalb heuert sie Cogburn an (Sch H Z), um den Mörder Chaney, nicht ungeschoren davon kommen zu lassen. LaBeouf schließt sich der Gruppe an (Z) und reitet mit Cogburn voraus. Mattie holt die beiden ein und überquert vor ihren Augen einen reißenden Fluss (C ↑). Die drei nehmen an einer Hütte zwei Männer gefangen und erfahren, dass Ned Pepper am Abend zurückkommen will (Sch H Z). Pepper ist der Anführer einer Gruppe Gesetzloser, der auch Tom Chaney angehört. Am Abend kommt es zur Schießerei, doch Peppers Männer können entkommen (K Sneg.). Nach der Episode reiten die drei weiter. Dabei vergeht offenbar eine lange Zeit, denn nach der Abreise im Herbst erfolgt ein Zeitsprung und sie reiten durch Schnee (W). Eines Morgens holt Mattie Wasser vom Fluss und entdeckt dabei Chaney. Sie schießt ihn an (K), doch dabei versagt die alte Pistole ihres Vaters und Chaney bringt sie zu Pepper. Im Lager der Gesetzlosen gelingt es Mattie, Chaney zu erschießen (S L), dabei fällt sie jedoch in eine Schlangengrube und wird gebissen (M). Cogburn hilft ihr aus der

⁶⁵Newman 38

⁶⁶vgl. Newman 38

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Grube und reitet mit ihr zum nächsten Arzt (↓ V R). 25 Jahre später (T) sucht Mattie Cogburn. Dieser ist jedoch bereits verstorben und so lässt sie ihn an einem schönen Ort bestatten und gedenkt seiner (E).

Dieses Ende weicht um Einiges von der Fassung des Originals ab. Im Vorgänger verliert Mattie keinen Arm, sondern bittet Cogburn nach angemessener Bezahlung für die Rettung ihres Lebens, sie nach Hause zu ihrer Familie zu begleiten. Hier angekommen sprechen beide über ein erfülltes Leben, das dem jungen Mädchen noch bevorsteht, während der gealterte Cowboy Cogburn dieses bereits zu großen Teilen erfahren hat. Mit den Worten "Well, come to see a fat old man some time." steigt er aufs Pferd und springt mit jugendlichem Elan über den Zaun, lacht und zeigt dabei den "True Grit", den er noch immer in sich trägt. Mit dem Zeitsprung zum Ende der Coen-Verfilmung wird eine gealterte unverheiratete Frau gezeigt, die beherrscht und grimmig wirkt. Dass sie der Einladung Cogburns folgt, deutet auf ihre kinder- und familienlose Lebensgestaltung hin. Cogburns Anstellung in der Wild-West-Show, in der er zu allem Überfluss auch noch kurz vor Matties Ankunft ums Leben kommt, macht die Figur lächerlich. Während der Wayne'sche Cogburn in seinem Alkoholismus noch eine Frohnatur war, ist die von Jeff Bridges verkörperte Figur scheinbar in unserer Abwesenheit zu einer Karrikatur ihrer selbst geworden.

True Grit ist die Rachegeschichte der Teenagerin Mattie Ross. Die drei Akte sind durch die beiden Turning Points: Aufbruch zum Vergeltungsschlag und Vergeltung der Schädigung klar von einander zu unterscheiden. Das Konzept der Rache bzw. Vergeltung einer Schädigung ist als ein Opfer im Interesse des geschädigten Vaters zu sehen und macht Mattie damit zu einer beispielhaften Heimkehrer- und Opferheldin. Ein Liebesplot ist durch die erheblich jüngere Besetzung der weiblichen Hauptrolle vollends unwahrscheinlich. Im Original ist ein gegenseitiges Interesse zwischen LaBeouf und Mattie angedeutet. Mattie ist zwar auch auf der Suche nach Chaney, aber eine Sucherheldin ist sie nicht. Ihre durch Rache motivierte Heldenreise ist damit rückgewandt und bedeutet keine dauerhafte Trennung von ihrer Heimat. Mattie kehrt nach getaner Arbeit wieder zurück und erhält hier auch wieder den gleichen Status. Das konservative Prinzip der Rache treibt auch die Handlung von *Inglourious Basterds* voran.

Inglourious Basterds

Quentin Tarrantinos *Inglourious Basterds* ist eine Geschichtsfiktion. Hier wird der Tod Hitlers durch mehrere Widerstandsgruppen erzählt. Die Titelhelden sind eine Vereinigung jüdisch-amerikanischer Elitesoldaten, die den Führer und die Nazi-Elite eliminieren wollen.

Die zweite Widerstandsgruppe wird von einer einzelnen Frau mit dem gleichen Plan angeführt. Diese Frau ist die Jüdin Shosanna (Mélanie Laurent). Nachdem ihre untergetauchte Familie durch den "Judenjäger" Hans Landa (Christoph Waltz) ermordet wird (A), flieht Shosanna in die Stadt. Hier wird sie, die unter einer anderen Identität ein Kino betreibt, auserwählt, die Premiere eines neuen SS-Films in ihrem Kino zu organisieren (B). Nun heckt Shosanna zusammen mit ihrem Vorführer und Freund, Marcel, einen Plan zur Hinrichtung des Publikums aus (C ↑). Durch die hohe Entzündlichkeit der Filmrollen (Z) im von außen verriegelten Zuschauersaal können die beiden ein riesiges Feuer im Kino entfachen. Während der Vorstellung sucht Frederick Zoller sie auf. Frederick ist der Held des vorgeführten SS-Filmes, macht ihr seit einiger Zeit seine Aufwartungen und unterbreitete Goebbels zuvor überhaupt den Vorschlag, die Vorführung in ihrem Kino zu veranstalten. Shosanna muss ihn, um die Durchführung ihres Planes nicht zu gefährden, umbringen (K S), dabei kommt auch sie ums Leben (M). Nach ihrem Tod kommt es zu Shosannas symbolischer Wiederauferstehung (X T), da ihr Gesicht nun auf der Leinwand im Kino erscheint und eine Ansprache als Auftakt für das Feuer hält. Die Menschen im Kino sterben (↓) durch das Feuer und die Schüsse der "Inglourious Basterds". Hans Landa, der zuvor aus dem Kino entkommen konnte, ritzen die Basterds eine Swastika auf die Stirn (St).

Die Erzählung verläuft diesem Muster entsprechend:

A B C ↑Z K S M X T ↓ St

Shosanna beschreibt damit eine Heimkehrreise in abenteuerlicher Form. Auch der Abenteuerheld ist ein Heimkehrer - ein „[...] messianic character whose role is to save either the nation or the world“⁶⁷. Shosanna ist ein solcher messianischer Charakter, der in der Erzählung die Menschheit vor Hitler rettet. Ihr Liebesinteresse zu Marcel und Fredericks Interesse an ihr sind zweitrangig, da sie ihre Rache und die Beendigung des Krieges eindeutig vor ihr eigenes Wohl und Glück setzt. Ferner ist auch keine Entwicklung zur Sucherheldin möglich, da ihre Motivation der Umsetzung ihres Racheplanes und damit rückweisend der Wiederherstellung der Gerechtigkeit und der Sühne der Schuld gilt.

Sie ist eine Racheheldin, die ihren Familienverlust nicht ungestraft lassen will und sich stellvertretend für das Gemeinwohl aller opfert. Anders als Mattie stirbt Shosanna während ihrer Rache. Da diese jedoch vollständig ausgeführt wird und Shosanna virtuell wiederkehrt, sind auch hier deutlich drei Akte erkennbar. Die Wendepunkte der Erzählung sind auch hier das Einsetzen der Gegenhandlung mit dem Plan und die erfolgreiche Durchführung desselbigen.

⁶⁷Dancyger/Rush1991 54

4.1.4 Verlust eines Familienmitglieds – Die Trauernden in *We Need to Talk About Kevin* und *Rabbit Hole*

In den beiden Dramen *We Need to Talk About Kevin* und *Rabbit Hole* wird eine andere Strategie der Aufarbeitung von Traumata gezeigt. Im Gegensatz zur Gegenschlagstrategie der beiden Abenteuerfilme: *Inglourious Basterds* und *True Grit* versuchen die Heldinnen in den Dramen *We Need to Talk About Kevin* und *Rabbit Hole*, ihren Kummer und ihr Leid durch Vergebung zu besiegeln. Die traumatischen Ereignisse sind unterschiedlicher Natur. Während Becca in *Rabbit Hole* den Tod des Sohnes durch einen minderjährigen Autofahrer verkräften muss, leidet Eva in *We Need to Talk About Kevin* am Verlust und den Schuldgefühlen gegenüber der grausamen Gewalttat des Sohnes selbst. Dieser erschoss seinen Vater, seine Schwester und etliche Schulkameraden kaltblütig. Die eine Mutter verarbeitet die Gewalttat ihres eigenen Sohnes gegen andere, die zweite Mutter leidet unter der fatalen Schädigung ihres Sohnes durch andere. Wut und Aggression stehen hier gegenüber Scham und Trauer.

Becca in *Rabbit Hole* befindet sich auf dem Weg zu einem Neuanfang nach dem tragischen Unfall ihres Sohnes. Auch Eva versucht, auf diesen Weg zu gelangen. Beide Filme behandeln ein ganz eigenes Heldentum. Diese Heldinnen brechen *noch* nicht in neue Welten auf, sie verweilen noch in Kummer und Gram am Ort ihrer schweren Schädigung. Sie sind gezeichnete Opfer.

Rabbit Hole schafft es im Gegensatz zu *We Need to Talk About Kevin*, Hoffnung am Ende des Tunnels der Traurigkeit zu erzeugen. Becca baut eine Freundschaft zu dem Teenager auf, der für den Unfall verantwortlich war, vergibt ihm und lädt nach langer Zurückgezogenheit endlich ihre Freunde und Familie zu einer Gartenfeier ein.

Für die zuvor von Schmerz fast gelähmte Frau ist dies ein erster Schritt in Richtung Neuanfang. Das Sujet der trauernden Heldin ist mit einigen Verschiebungen im Funktionsablauf verbunden. So ist in beiden Filmen der eigentliche Aufbruch bzw. die Funktion der Abreise, welche den größten Schritt hin zum Abenteuer bedeuten, an das Ende gelegt. In beiden Fällen ist die Funktion der einsetzenden Gegenhandlung (C) die eigentliche Heldentat, welche hier jeweils immer ohne Vermittlung, Bitte oder Befehl (B) erfolgt. Die trauernde Heldin muss immer aus sich heraus entscheiden, wann sie bereit ist, neu zu beginnen.

We Need to Talk About Kevin

We Need to Talk About Kevin greift die mit den Ereignissen von Columbine angeregte Debatte der Jugendgewalt an Schulen auf. Auch Gus Van Sant überzeugte mit seinem Repeated-Event-Plot im Film *Elephant* (2003) bei der Darstellung jugendlicher Gewalt. Berg notiert: „Van Sant’s repeated actions from different vantage points in *Elephant* are combined with an extremely complex *mise-en-scene* that involves long steadicam takes [...]“⁶⁸ Damit unterscheidet sich der Film in seiner Erzählweise vom Backwards Plot in *We Need to Talk About Kevin*. Obwohl die Filme die gleiche Thematik problematisieren, erzeugen sie durch ihre Erzählweise verschiedene Wirkungen.

Der aus vielen Winkeln beleuchtete Plot von *Elephant* zeichnet ein emphatisch vielschichtiges Wahrnehmungsprotokoll mehrerer Personen und vergleicht damit die Situation des Täters mit der der Opfer. Damit stehen hier die Fragen im Raum, ob bzw. warum andere Jugendliche auch zu solchem Handeln in der Lage wären, d.h. was sie vom Täter unterscheidet und was nicht. *We Need to Talk About Kevin* stellt hingegen durch den Fokus auf die Mutter und die rückwärtsorientierte Erzählung die Frage nach der Schuld der familiären Prägung. Mit dieser Erzählweise⁶⁹ stellt der Film die Frage nach dem Auslöser und nach möglichen Gründen für die Tat. Berg verweist auf die Betonung der Kausalität beim Backwards Plot:

Backwards plotted films begin with the climax, typically in these films a down-beat rather than triumphant conclusion, and it serves as the film’s inciting incident. Backwards Plots, then, are causal mysteries; what fuels their narrative engine is the search for the first cause or causes of known effects.⁷⁰

Als weiterer Gegensatz zwischen den Filmen wird die Gewalt in *We Need to Talk About Kevin* anders als in *Elephant* nicht explizit gezeigt und in Bildern ästhetisiert.

In *Elephant* the carnage lasts roughly twelve minutes. [...] the two teens [...] walk into the library, where Eli snaps a picture of Alex at the moment he suddenly fires at Michelle, causing blood to splatter over the books behind

⁶⁸Berg 37

⁶⁹Bei Berg ist diesbezüglich sowohl eine in allen Sequenzen rückwärts erzählte Geschichte möglich als auch eine nur partielle Richtungsänderung, z.B. durch das Zeigen der Endkatastrophe zu Beginn, gefolgt von einem Flashback an einen beliebigen Zeitpunkt vor der Katastrophe, von welchem ausgehend dann linear bis zum Endergebnis erzählt wird.

⁷⁰Berg 28

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

her as her body slumps out of the frame. He shoots another student, causing pandemonium.⁷¹

Der Massenmord in *We Need to Talk About Kevin* erfolgt *ohne* jegliche visuelle, aber mit bemerkenswerter akustisch ästhetisierter Explikation. Kevin inszeniert seinen "glorreichen" Auftritt auf der Bühne der Sporthalle, dann hört und sieht man seine Pfeile durch die Luft schnellen. Nach dem Schießen sehen wir, wie, analog zur antiken Ekkyklema, verwundete blutüberlaufene Körper mit Pfeilen aufgebahrt an schreienden Menschen vor der Turnhalle vorbeigefahren werden. Die Gesichter der Verwundeten und vor allem das Eintreten der Pfeile in die Haut bzw. die Körper wird nicht gezeigt. Stattdessen hören wir einen Cheerleaderchor, der Kevin anzufeuern scheint, und das Schnellen der Pfeile durch die Luft. Gleichzeitig wird das Ereignis als Tag- bzw. Wachtraum von Kevins Mutter inszeniert. Diese parallele Einstellung zeigt nacheinander Kevins Schießen, die herausgefahrenen Opfer und die leidende Mutter. Die Frequenz der Pfeile und der herausgefahrenen Opfer spitzt sich zu. Die Pfeilabfolge wird also immer schneller, bis wir die Mutter in rotem Licht totenstarr auf ihrem Bett liegen sehen, als ob die Pfeile sie getroffen hätten.

We Need to Talk About Kevin erzählt die unerreichte Heimkehrergeschichte von Eva mit vielen Zeitsprüngen. Ihre Heldenreise wird durch ihr erfolgreiches Bewerbungsgespräch eingeleitet (Sch H Z). Als sie vom Bewerbungsgespräch zu ihrem Auto gehen will, wird sie auf offener Straße von einer Frau geschlagen (A). Evas Reaktion, diese bestrafende Erniedrigung einfach so hinzunehmen, lässt erahnen, dass sie Schuldgefühle hegt. Weitere Ereignisse sind Evas beginnende Schwangerschaft und die Geburt Kevins (↑) im Flashback.

Die wundersame Heimfahrt durch die verkleideten Menschen (W) an Halloween illustriert die zentrale Perspektive Evas. Die Mutter, die etwas Grausames erlebt hat, fährt etliche Male von zu Hause weg und wieder zurück, jedesmal hoffend, dass ihr grausames Erlebnis rückgängig gemacht wird. Diese seltsame Fahrt ist damit symptomatisch für die Zwangsneurose und den Wiederholungszwang Evas, die nach dem Massaker des Sohnes nicht mehr heimkehren kann, weil das zu Hause, das sie kannte, nicht mehr existiert.

Eine erste Ankündigung für seine tiefen Abgründe gibt der Sohn bereits im Kindesalter mit der Vernichtung von Evas Arbeit (ihrem selbst dekorierten Zimmer) (K). Eva, die darin einen persönlichen Affront Kevins gegen ihr Wesen sieht, setzt sich zur Wehr. Nachdem Kevin wenig später mehrmals hintereinander in die frischen Windeln defäkiert, schubst Eva ihn in die Ecke, wobei er sich den Arm bricht (S M). Diese drastische Maßnahme scheint jedoch kurzweilig Besserung hervorgerufen zu haben, so benutzt der für Windeln eigentlich

⁷¹J.J. Murphy 175

schon zu alte Kevin wenig später endlich die Toilette.

Eva weiht ihren Ehemann erst spät, durch Kevins Zutun, in ihre zweite Schwangerschaft ein (X), was einen Keil zwischen das Ehepaar treibt. Mehrere negativ gelöste Prüfungen mit stetig wachsender Intensität, wie Kevins Schikanen gegenüber seiner Schwester, Kevins Computervirus auf Evas Computer und der Fund des Hamsters im Abfluss, gipfeln im bislang schlimmsten Ereignis. Nachdem Eva im Abfluss die Überreste des Haustiers der Tochter findet, benutzt sie Abflussreiniger. Kurz darauf verliert die Tochter durch diesen Abflussreiniger auf einer Seite ihr Augenlicht (P Löneg.). Eva macht Kevin für das Unglück verantwortlich, da dieser seine kleine Schwester weder beaufsichtigt, noch die giftige Substanz entfernt hat. Zusätzlich nimmt er kaum Anteil am Leid der Familie. Für diese Beschuldigung bezeichnet Ehemann Franklin sie als paranoid und meint, sie solle sich einer Therapie unterziehen. Dieser schreckliche Vorfall und seine Konsequenzen führen schließlich zur Trennung des Paares (K Sneg.), welches es, wie der Titel des Filmes bereits anzeigt, bis zuletzt versäumt, über die Eskapaden des Sohnes zu reden.

In der lange antizipierten Schädigungssequenz werden abschließend die Szenen und Umstände des einen schrecklichen Ereignisses gezeigt, das die Familie endgültig entzweite. Eva fährt den Sirenen folgend in die Schule, aus der Kevin lächelnd abgeführt wird (Ü St). Nachdem etliche Verletzte aus der Turnhalle gefahren werden, fährt Eva nach Hause, wo sie dem bereits frequentiert im Film eingesetzten Geräusch des Rasensprengers folgt und im Garten ihren Ehemann und ihre Tochter leblos und von Pfeilen durchbohrt vorfindet (A). Als Eva Kevin zwei Jahre nach seiner Tat im Jugendgefängnis nach dem Warum fragt, hat er keine Antwort (Lneg.).

Sch H Z A ↑W K M Sneg. X P Löneg. K Sneg. Ü St A Lneg.

Die Figur Eva ist eine leidende vom Leben gezeichnete Heldin. Seit Geburt ihres Sohnes nimmt sie dessen Eskapaden hin. So beginnt dieser, die stillschweigend vorausgesetzte Liebe der Mutter gegen sie zu verwenden. Als sich Eva ein einziges Mal gegen ihn auflehnt und den bereits aus den Windeln herausgewachsenen⁷² Kevin nach mehrfachem Wickeln schubst, instrumentalisiert er sie. So streicht der manipulative kleine Junge jedes Mal über seine Narbe am Arm, wenn die Mutter ihm etwas verbieten will oder ihn zurechtweist, worauf diese sofort nachgibt. Die Liebe zu ihrem Ehemann wird zwar in ihrer Entwicklung gezeigt, bleibt aber in der Intensität hinter dem Konflikt zwischen Mutter und Sohn zurück, daher ist der Liebesplot nicht tragend. Diese Opferheldin will in erster Linie zurück in das Familienglück vor der Geburt Kevins. Zwar versucht sich Eva, im Sinne einer Bil-

⁷²Dies wird an seiner Fähigkeit, bis 100 zu zählen verdeutlicht.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

dungsromanheldin, ein neues Leben aufzubauen und sich weiterzuentwickeln, aber all ihr Schaffen ist von ihrer Vergangenheit überschattet. Jeglicher Versuch, Freude oder Spaß zu empfinden, scheitert und schmerzt.

Die Struktur enthält nur eine klare Unterteilung. Einzig die Geburt Kevins leitet einen neuen Lebensabschnitt Evas und eine neue Entwicklung in der Beziehung der Eltern ein. Dieser Wendepunkt ist auch mit einer örtlichen Reise verbunden, so zieht die junge Familie bald in ein großes Haus. Nach dem Verbrechen des Sohnes nimmt Eva nun auch die gezielte Diffamierung der Gesellschaft gegen sie hin. Eine einprägsame Sequenz zeigt Eva beim Essen von Rühreiern. Weil sie beim Einkauf eine Mutter eines Opfers gesehen hat, sind ihr die Eier heruntergefallen. In Panik, von der anderen Frau gesehen und womöglich beschimpft zu werden, kauft Eva die zerbrochenen Eier. Später liest sie beim Essen, fast wie zur eigenen Bestrafung, jedes einzelne der etlichen Schalenstücken aus ihrer Mahlzeit. Die Metaphorik der defekten "Brut" der Mutter ist dabei unvermeidbar.

Die Figur der Eva will zurück ins Paradies. Evas verlorenes Paradies ist die mehrmals im Film in Flashbacks gezeigte Zeit vor der Geburt Kevins bspw. beim spanischen Tomatenfest oder Tanzen auf der Straße mit ihrem Mann. Mit der Geburt des Sohnes beginnt Evas Dante-gleicher Abstieg in die Hölle. So sehr Eva auch danach strebt, gibt es für sie kein Zurück aus der Unterwelt. Sie sieht bereits früh, wohin die Reise geht, doch kann sie die Richtung nicht ändern. Sie kann nicht heimkehren und ist auf Ewig gefangen in der Erinnerung an ihr Trauma. Die Aufarbeitung eines erschütternden Ereignisses kann jedoch auch anders erfolgen, wie der folgende Film beweist.

Rabbit Hole

Becca aus *Rabbit Hole*, gespielt von Nicole Kidman, leistet heldenhafte Trauerarbeit. Nach dem tödlichen Autounfall ihres Sohnes (A) besucht sie mit ihrem Mann Howie (Aaron Eckhart) eine Hilfegruppe (B), wobei sich Becca von den Gruppenmitgliedern abgestoßen fühlt und diese deshalb diskreditiert (C ↑).

Danach stellt Becca dem Jungen Jason, der beim Unfall am Steuer saß, nach. Als sich beide unterhalten (Sch H), entschuldigt sich Jason und Becca verzeiht ihm. Dafür erhält sie ein Buch über Parallelwelten (Z). Dieses hat er in der Recherche für sein Comic "Rabbit Hole", in welchem er sein Trauma verarbeitet, gelesen.

Die Fahrt zum Geburtstag der schwangeren Schwester (W) kündigt eine baldige Katharsis an. Beim Geburtstag kommt es zum großen Familienstreit (P Löneg.). Wenig später erkennt Howie, dass er so nicht mehr leben möchte und sich einen Neuanfang in einer

neuen Umgebung wünscht. Beide einigen sich, das Haus zu verkaufen.

Nun sind einige Wochen vergangen und das Ehepaar hat ein Schild zur ständigen Hausbesichtigung aufgestellt. Becca und ihre schwangere Schwester Izzy gehen einkaufen, wobei Becca einer fremden Frau im Disput eine Ohrfeige erteilt (P Löneg.). Später ereilt Becca, Howie und Izzy ein unerwarteter Besuch Jasons, bei dem er Becca das fertige Comicbuch gibt (Sch H Z). Howie, der von Beccas Kontaktaufnahme und der Entschuldigung Jasons nichts wusste, fühlt sich hintergangen und beginnt einen Streit (P Löneg.). Am Abend erklärt Becca, sie habe Howie von ihrem Leben ausgeschlossen, weil auch er seit einiger Zeit nicht mehr offen mit ihr war.

Später unterhalten sich Becca und ihre Mutter Nat über Trauer (Sch H Z). Danach fährt Becca zu Jasons Haus und beobachtet ungesehen, wie er sich vor und nach seiner Graduiertenfeier amüsiert. Becca weint dabei (P Löneg. M). Nach einem weiteren Streit beschließen Becca und ihr Mann, eine Gartenfeier zu veranstalten, um endlich ihre Freunde wiederzusehen und ihr Sozialleben wiederzubeleben (↓). Zum Ende dieser Party sitzen beide neu vereint und glücklich auf einer Bank (H*).

Beccas Heldenreise lässt sich anhand folgender auf die wesentlichen Prüfungen gekürzte Formel beschreiben:

A B C ↑Sch H Z W P Löneg. Sch H Z P Löneg. M ↓ H*

Die trauernde Becca durchläuft eine klar strukturierte Heldenreise. Nach dem Tod ihres Sohnes ist es ihr Hauptanliegen, den Verlust zu verarbeiten, ihr Leben und ihre Beziehung wieder zu stabilisieren und wieder zu sich zu finden. Zwei Stationen hin zu einer solchen "Normalität" können als Turning Points gehandelt werden. Becca entscheidet sich zunächst nach sechs Monaten, die Selbsthilfegruppe, die sie mit ihrem Mann besucht hatte, zu verlassen. Dies ist der erste Schritt zu einer eigens gestalteten Selbstheilung, der sie sich im Mittelteil durch die Freundschaft und Vergebung Jasons weiter nähert. Der zweite Turning Point wird durch die Planung und Durchführung einer Gartenfeier signalisiert. Die bis dato vernachlässigten Freunde werden endlich wieder eingeladen und Becca beginnt, sich diesen wieder zu öffnen, weil sie nun über das Erlebte reden kann. Die Aufarbeitung der Beziehung zu Ehemann Howie ist zwar ein bedeutender Aspekt der Heldenreise Beccas, doch nicht der wichtigste. Die Heldin muss, um wieder beziehungsfähig zu sein, zuerst ihre eigenen schmerzlichen Gefühle der Schuld, Wut und Trauer durchwandern. Eine Sucherheldin ist nicht angezeigt, da die Heldin vorrangig zu einer gesunden Lebensführung und Gefühlsbasis zurückfinden muss, bevor sie neue Seiten an sich entdecken, sich verändern und auswandern kann.

4 *Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen*

Das ursprüngliche Drama von David-Lindsay Abaire ist ein Zweiakter und sieht eine Aktabgrenzung ungefähr in der Mitte des Drehbuchs vor. Die Akte werden hier wie im Film durch einen mehrwöchigen Zeitsprung zwischen der ersten Überlegung eines Umzugs und der offenen Hausbesichtigung voneinander getrennt. Der Zeitsprung ist für die Charakterentwicklung jedoch unentscheidend. Wie zum Ende des vermeintlichen ersten Aktes sucht die Heldin auch im zweiten Akt nach Möglichkeiten, glücklich zu sein und mit ihrem Verlust umzugehen. Im Hinblick auf die Heldenreise Beccas sind die zwei Turning Points, die Absage der Hilfegruppe und die Durchführung der Gartenfeier, ausschlaggebendere Marker. Damit liegt eher eine klassische Dreiaktstruktur, als ein Drama in zwei Akten, vor. Becca bleibt, trotz ihrer fast vollständigen Heldenreise, durch das Ausbleiben der glücklichen Funktionen Sieg, Lösung und Liquidation eine gescheiterte Heimkehrerin. Denn wie es ihre Mutter (Dianne West) erläutert, bleibt die Trauerarbeit ein Prozess, bei dem das traumatische Ereignis niemals ganz vergessen wird, man aber ganz allmählich lernt, damit zu leben.

BECCA

Does it ever go away?

NAT

What.

BECCA

This feeling.

NAT

No. I don't think it does. Not for me it hasn't. And that's goin' on eleven years.

It changes though.

BECCA

How?

NAT

I don't know. The weight of it, I guess. At some point it becomes bearable. It turns into something you can crawl out from under, and carry around - like a brick in your pocket. And you forget it every

once in a while, but then you reach
in for whatever reason and there it
is: „Oh right. That.“ Which can
be awful. But not all the time.
Sometimes it’s kinda... Not that
you like it exactly, but it’s what
you have instead of your son, so
you don’t wanna let go of it
either. So you carry it around.
And it doesn’t go away, which is...

BECCA

What.

NAT

Fine... actually.⁷³

Diese Akzeptanz des Schmerzes als ständigem Begleiter ist wie eine einsichtige Form der Meditation. Nats fast buddhistische Koexistenz mit ihrem Kummer ist bemerkenswert. Die Permanenz des Verlustes ist für sie Ersatz für die Permanenz der Existenz. Sie ist Beccas Mentorin, die ihr den Weg zur Konfliktbewältigung zeigt, denn sie hat bereits verinnerlicht, dass ihre Gefühle und ihre Geschichte sie zu dem Menschen machen, der sie ist. Die Heldin hat irreversible Schäden erhalten und kann gebrochen niemals vollständig zurückkehren.

4.1.5 Dramatische Märtyrerinnen in der Gemeinschaft der Familie in *Winter’s Bone* und *Conviction*

In den folgenden Independent Filmen kommt es zum Selbstopfer mehrerer Heldinnen. Ein Märtyrer wird dem Namen nach „Zeuge“ einer Tat. In den folgenden Beispielen werden die Heldinnen Zeugen ihrer eigenen Opferung. Sie unterziehen sich freiwillig einer seelischen oder körperlichen Marter. Die fünf Märtyrerinnen werden strengstens geprüft, diffamiert, geschlagen, misshandelt und ausgehungert.

Dabei wird zwischen Heldinnen, die sich für die Familie opfern und Heldinnen, die sich für eine andere Lebensgemeinschaft oder Kommune opfern, unterschieden. *Winter’s Bone* und *Conviction* sind Dramen. In *Winter’s Bone* ist Ree die Einzige, die das Anwesen der Familie retten kann. In dem biographischen Film *Conviction* opfert Betty zehn Jahre ihres

⁷³<http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/rabbit-hole.pdf>

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Lebens, um ihren Bruder aus dem Gefängnis zu befreien.

Winter's Bone

Ree, die Heldin in *Winter's Bone*, erfährt eine Reise ins Reich der Toten, wie Psyche und Antigone. Die fast "styxschen" Gewässer in den Ozarc Mountains befördern sie an einen gottverlassenen jenseitigen Ort, an dem sie Erlösung findet und heimkehrt. Da der Vater das Anwesen der Familie als Pfand angegeben hat, droht die Familie nach seinem Nichterscheinen vor Gericht, enteignet zu werden. Ree hat das Geschick ihrer Familie in den Händen.

In *Winter's Bone* entscheidet sich die Protagonistin (Jennifer Lawrence) vor unseren Augen zwischen Heimkehr und Auswanderung. Anstelle davon, ihre eigenen Pläne zu verfolgen, entschließt sie sich ihre Familie zu unterstützen. So beobachtet Ree den Militärdrill und die Hauswirtschafts- und Kindererziehungskurse an der Schule und geht zur Kaserne, um nach Möglichkeit der Armee beitreten zu können. Ree wünscht sich also ein anderes Leben, aber legt für die Rettung des Familieneigentums vorerst ihre eigenen Pläne auf Eis. Weiterhin ist auch kein Liebesplot Teil der Handlung, womit eine klare Heimkehrer- bzw. Erlösergeschichte vorliegt.

Für die Rettung vor der Enteignung braucht sie ein Zeichen ihres Vater. Entweder findet sie ihren Vater selbst oder einen hieb- und stichfesten Beweis für seinen Tod, anderenfalls muss das Haus geräumt werden. Ree findet diesen Beweis und kehrt zur Rettung ihrer Familie wieder zurück. Da der Vater in einem Drogenring arbeitete, muss Ree, wie Dante, in diese dunkle Welt hinabsteigen und die Hilfe mehrerer finsterner Gestalten ersuchen. Ihre Nemesis, Thump, hat einen bezeichnenden Namen, bedenkt man, dass ihr Beweis für den Tod des Vaters schließlich seine abgetrennten Hände sein werden.

Radner erkennt in ihrer Analyse zum Film *13 Going on 30* die zunehmende Absenz des Vaters in den Neo-romantischen Filmen seit den 80ern.⁷⁴ Diese bereits bei den Animationsfilmen beschriebene Tendenz lässt sich auch am Film *Winter's Bone* nachweisen.

Rees Vater bleibt ein Geist. Er hat keine Stimme, kein Gesicht und ist auch sonst fast unauffindbar. Lediglich ein paar Cowboystiefel und eine Pistole in seinem alten Schrank zeugen von seiner Existenz. Seine Involvierung in illegale Geschäfte zum Schaden der Familie unterwandert seine moralische Autorität. Er ist kein guter Vater für seine Familie gewesen. Jetzt ist er nur noch ein Geist. Rees Mutter ist ähnlich machtlos. Sie ist zwar durchgehend anwesend, aber sprach- und hilflos.

⁷⁴vgl. Radner/Stringer 139

Rees Heimkehrergeschichte enthält drei Akte, die nicht nur durch die Plotentwicklung, sondern auch durch die Handlungsorte angezeigt sind. Der erste Akt spielt im Heim der Familie und der unmittelbaren Umgebung des Hauses (Haus der Nachbarin). Der zweite Akt setzt mit dem deutlichen Aufbruch der Heldin auf der Suche nach Thump ein und im dritten Akt ist die Heldin wieder im bzw. vor dem Haus ihrer Familie zu sehen. Der sehr kurze dritte Akt enthält keine Verfolgung und auch keine unerkannte Ankunft, unerreichte Ansprüche, Überführung, Transfiguration, Strafe oder Hochzeit. Bei ihrer Rückkehr erhält die Heldin lediglich einige Geschenke.

Die Schädigung erfolgt durch die Drohung zur Zwangsräumung des Hauses (A), welche Ree dazu aufruft, den Vater zu finden (B). Gleich darauf zieht Ree aus (↑), um Unterstützung für diese Aufgabe zu finden. Diese findet sie bei der Nachbarin, die ihr mit Lebensmitteln aushilft, bei ihrer besten Freundin, die ihr ein Auto borgt sowie Teardrop, Little Arthur, der Exfrau des Vaters und schließlich Thumps Frau (Sch H Z). Viele dieser Begegnungen sind mit Aufgaben der Schenker verbunden. Ihr Treffen mit Thump artet in eine Schlägerei (K M Sneg.) aus, bei der die vollkommen wehrlose Ree vom Mob heftig verprügelt wird. Erst als sie diese Tortur übersteht, bringt die sichtlich von Rees Tapferkeit beeindruckte Frau Thumps Ree zu einem See (W). Am Grunde dieses Sees findet Ree ihren Vater (P Lö L) und kehrt mit seinen Händen zurück (↓). Damit rettet sie ihre Familie (E). Die große Unterstützung durch Teardrop bleibt bestehen, denn dieser kommt zum Haus der Familie, schenkt den Kindern Küken und spielt Banjo (h).

Dementsprechend findet man folgende Handlungsstruktur im Film:

A B ↑ Sch H Z K M Sneg. W P Lö L ↓ E h

Conviction

Strukturell folgt auch dieser Film der klassischen Heimkehrerreise. Die Geschwister Betty und Kenny verbindet eine tiefe Freundschaft und Loyalität (Sch H Z). Als Kenny vor Gericht für ein Verbrechen verurteilt wird (A), das er nicht begangen hat, erklärt sich Betty bereit, ihn aus dem Gefängnis zu holen. Die Ehefrau und Mutter erhält wenig später einen Brief zur Annahme ihrer Bewerbung zum Jurastudium (B C). Betty beginnt zu studieren (↑), um den Fall ihres Bruder nach ihrem Studium wieder aufzunehmen und ihn aus dem Gefängnis zu befreien. Dabei muss sie immer wieder ihr Studium und ihre Familie koordinieren. Diese Anstrengungen bleiben aber vergebens, denn bald trennen sich ihr Mann und ihre Kinder von ihr (P Löneg.).

Während des Studiums erfährt sie von der damals noch neuen Technik des DNA-Tests

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

(Sch H Z). Nach Bestehen der Prüfungen (P Lö) macht sich Betty und ihre beste Freundin auf (W), die Beweisstücke erneut zu untersuchen. Mehrfach wird sie abgewiesen und man sagt ihr, die Indizien wurden zerstört (P Löneg). Schließlich gesteht auch ihre beste Freundin, Eva, dass sie von der Unschuld Kennys nicht vollkommen überzeugt ist (P Löneg.).

Daraufhin fährt Betty zurück an den Ort des Verbrechens. Ein alter Freund hilft ihr (Sch H Z), die für die Verhaftung verantwortliche Polizistin wiederzufinden (X). Betty und Eva erlangen endlich Zugriff zum Beweismaterial und finden das "Täterblut" (Sch H Z), welches in der DNA-Analyse den eindeutigen Beweis liefern wird. Nach einigen Schwierigkeiten weist der Test Kennys Unschuld nach. Nun steht auch ihre Familie wieder hinter ihr. Aber die Staatsanwaltschaft erklärt Betty, dass es immer noch genug Beweise für eine Mittäterschaft gibt. Betty muss nun mit der Hilfe von Staranwalt Barry (Sch H Z) neue Beweise finden. Nach der Befragung der Exfrau Kennys (Sch H Z) wird seine Unschuld endlich klar (P Lö). Kenny wird freigesprochen (L) und sieht endlich seine Tochter wieder (↓). Er und Betty sitzen zum Ende am See und sind wieder vereint (h).

Damit ergibt sich eine Struktur wie folgt:

Sch H Z A B C ↑ P Löneg. Sch H Z P Lö W P Löneg. X P Lö L ↓ h

Betty Anne Waters opfert sich für ihren Bruder. Sie will in erster Linie das Unrecht, das dem Bruder widerfahren ist, aufheben und damit "zurückkehren". Obwohl die Beziehung zu ihrem Mann und ihren Kindern einige Entwicklungen erfahren, ist ihr oberstes Ziel die Befreiung ihres Bruders. Somit steht ein Liebesplot außer Frage. Das Jurastudium ist in jedem Fall eine bildende Maßnahme der Heldin. Damit zeigt sie deutliche Anleihen zur Sucherin. Da aber das Studium der Rechtswissenschaft nicht vorrangig aus eigenem Interesse absolviert wird, sondern als Mittel zum Zweck der Rettung ihres Bruders, liegt hier eine Heimkehrreise vor.

In der Aufnahme des Jurastudiums und der Freilassung des Bruders sind zwei eindeutige Turning Points eingearbeitet, die die Heldenreise in drei Akte gliedern. Mit dem Freispruch des Bruders kehrt die Schwester wieder in die bekannte Freundschaft zu ihrem Bruder zurück und kann sich selbst wieder anerkennen. Sie erfüllt in dem Sinne auch einen Father Quest, als dass sie hilft, die Wahrheit ans Licht zu bringen und ihrem Bruder das väterliche Prinzip der Gerechtigkeit zuteil werden lässt.

4.1.6 Dramatische Märtyrerinnen in der Gemeinschaft der Kommune in *Meek's Cutoff*, *Easy A* und *Martha, Marcy, May, Marlene*

Neben der Familie als institutioneller Ordnung und sozialer Einheit in der Gemeinschaft gibt es weitere Formen des Zusammenlebens. In *Meek's Cutoff* folgen wir der Reise einer Gruppe von Siedlern. Die drei Familien machen sich auf eine abenteuerliche Reise und sind gezwungen, im Kollektiv zu kooperieren. In der Teenagerkomödie *Easy A* wird ein Martyrium in der Gemeinschaft der Schule simuliert. Ein weiteres Kollektiv wird in der Sekte im Film *Martha, Marcy, May, Marlene* beleuchtet. Auch hier leben mehrere Individuen auf gemeinsamem Raum miteinander. In der Sekte wird die Einheit der Familie jedoch erweitert und so leben alle als Kollektiv in quasi-familiären Verhältnissen. Jeder muss für die Gemeinschaft Opfer bringen und sich in die Gruppe einbringen. Sämtliche Besitztümer und Ansprüche werden geteilt. So wird auch der eigene Körper als gemeinschaftliche Entität begriffen.

Die Konzepte der Freiheit, des Eigentums und der Normierung sind in Gemeinschaften wie Siedlungs-, Bildungs- und Religionsgruppen essentiell. Die beiden Indie Filme *Meek's Cutoff* und *Martha, Marcy, May, Marlene* erzählen Mythen der amerikanischen Gründung. In den zwei Geschichten sehen wir einfache Menschen, die, mit einem starken Glauben gewappnet, eine harmonische gemeinsame Lebensform suchen. In beiden filmischen Beispielen muss jedoch auf ein Grundprinzip der Organisation von Menschen zurückgegriffen werden. So gibt es in den zwei kommunalen Lebensentwürfen immer eine Leitfigur. Die Heldinnen in den Indie Filmen *Meek's Cutoff* und *Martha, Marcy, May, Marlene* werden jeweils Opfer eines solchen charismatischen, aber schadhaften Anführers.

In *Meek's Cutoff* obliegt die Reisegruppe der Willkür eines schlechten Reiseleiters. Michelle Williams⁷⁵ in der Rolle der Emily bringt als einzige den aufopferungsvollen Mut auf, sich diesem entgegenzustellen. Die Figur der Martha (Elizabeth Olsen) in *Martha, Marcy, May, Marlene* tritt einer Sekte unter der Führung des wortgewandten Patricks, gespielt von John Hawkes⁷⁶, bei. Dabei verliert sie, wie es der Titel vermuten lässt, den Sinn für ihre Identität. Sie wird Opfer des perfiden Gefühlsspiels und der Manipulation ihres Anführers, der den Frauen der Kommune ihre Namen nimmt und sie freiassoziativ neu benennt, sie zu folgsamen Schülerinnen erzieht und sie für seine Zwecke missbraucht.

⁷⁵Williams ist ebenfalls in der Hauptrolle des Liebesfilms *Blue Valentine* zu sehen.

⁷⁶John Hawkes findet sich mehrfach im Korpus. Er spielt im Film *Winter's Bone* die kontroverse Figur des Teardrop und in *Contagion* die Figur des Hausmeisters Roger.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Olive in *Easy A* macht als Teenagerin einen heftigen moralischen Kampf durch. An der kalifornischen Ojai High School wird die Popularität durch Äußerlichkeiten und einen guten Ruf bestimmt. Beides konterkariert die Heldin, indem sie mit einem übertriebenen Rollenspiel die Gerüchteküche in Gang bringt. Durch ihr Verhalten gelangt sie an sensible Informationen von teils stark gläubigen Mitschülern. Für eine Zeit lang hält sie den Kopf für die Denunzianten hin, dann aber gibt sie ihre Geheimnisse preis. Damit erfolgt auch hier eine Heimkehr durch das Zurückerlangen ihrer guten Reputation.

Meek's Cutoff

Emily Tetherow, die Heldin des Indie Western *Meek's Cutoff*, ist Teil eines Trecks in den Westen. Der sogenannte "Meek Cutoff" ist ein Seitenarm des Oregon Trail, der seit 1845 von Planwagen befahren wurde. Benannt nach dem Trapper Stephen Hall Meek ist der "Meek Cutoff"⁷⁷ eine Umgehungsroute um die wegen der Indianerattacken gefürchteten Blue Mountains. Die ersten Siedler mussten dem Orientierungssinn des Trappers auf dem noch unbefahrenen kargen Weg durch die Wüste Oregons blind vertrauen. Im Film machen sich offenbar die ersten drei Familien unter der Führung Stephen Meeks auf diesen Weg durch die Dürre der Amerikanischen Plains, eine neue Heimat zu finden. Zwar wird in der Erzählung an keiner Stelle die vorherige Heimat thematisiert, aber dennoch ist hier eine Heimkehrerheldin implizit. Die Heimatlosigkeit der Reisenden ist symptomatisch für den Melting Pot und Einwanderstaat Amerika. Deshalb ist hier die Gründerväterheimkehr eine symbolische Heimkehr zum romantisierten Ideal des Westens verbunden mit der in die Zukunft gerichteten Überwindung der Frontier. Da mit der Reise eine Ankunft und Rückkehr zu einer permanenten Niederlassung beabsichtigt wurde, kann hier nicht von einer Sucherheldin, sondern nur von einer Heimkehrerin ausgegangen werden.

Die Reisegruppe folgt dabei dem erfahrenen Wanderführer, Stephen Meek. Dieser schlägt eine Abkürzung (Cutoff) vor, die keine ist. Die Gruppe verirrt sich in der kargen Landschaft, droht zu verdursten und Opfer eines Indianerangriffs zu werden. Emily ist die einzige, die bereits zu Beginn an der Kompetenz Meeks zweifelt. Als Frau im Jahre 1845 hat sie jedoch vorerst nicht die Möglichkeit, ihre Bedenken und Verbesserungsvorschläge angemessen kund zu tun. Als sie mehrfach von einem einzelnen Indianer heimgesucht wird und sich dabei jedesmal heldenhaft verteidigt, ziehen Meek und Emilys Mann aus, den Indianer zu töten. Die beiden kehren mit dem lebendigen Indianer zurück. Meek schlägt vor, ihn zu töten, doch die Gruppe hört und vertraut Emily, die vorschlägt, ihm zu helfen und auf seine Hilfe

⁷⁷In der historischen Literatur ohne „s“.

bei der Wegweisung aus der Wüste zu hoffen. Diese ersten Kontaktaufnahmen zwischen dem Indianer und den Siedlern sind beeindruckende Sozialstudien. Immer wieder bemühen sich die Männer in der Gruppe, sich dem Indianer mit Händen und Füßen verständlich zu machen. Immer wieder raunt und singt dieser in seiner Sprache vor sich hin und macht dabei Gesten, die sich den Siedlern nicht erschließen. Emily ist die erste, die sich seiner richtig annimmt. Sie gibt ihm etwas zu essen und zu trinken, repariert seinen Mokassin und baut damit eine eigene Verständnisbasis mit ihm auf.

Als die Gruppe einen steilen Abhang überqueren muss, birst der Planwagen der Tetherows. Meek unterstellt dem Indianer die hinterhältige Planung dieses Unglücks und will ihn für seinen angeblich schadenfrohen Gesichtsausdruck erschießen. Emily geht dazwischen und richtet ihre Waffe auf Meek. Wenig später wird Emilys Mann, Solomon, zum neuen Führer der Gruppe ernannt, als der erste Baum nach wochenlanger Vegetationsarmut als Zeichen für ein baldiges Ende der Durststrecke interpretiert wird.

Damit ergibt sich eine Erzählstruktur mit folgenden Abschnitten. Zunächst entfernt sich die Gruppe vom Wasser (\uparrow). Wenig später erkennt die Gruppe die zunehmende Verknappung des Wassers in der Reiserichtung (α). Emily setzt bald darauf zur Gegenhandlung an und lässt Meek wissen, dass sie mit der eingeschlagenen Richtung und seiner Führungsqualität nicht glücklich ist (C). Nach einigen Prüfungen durch den einzelnen Indianer, wird selbiger auserkoren die Gruppe zu führen (Sch H Z W \uparrow) und die Gruppe überquert einen steilen Grat (P). Diese Prüfung überstehen die Tetherows nicht ohne Folgen (Löneg.), denn sie müssen sich von ihrem Planwagen und vielen Habseligkeiten trennen. Aus der Konfrontation mit Meek nach dem Vorfall geht Emily jedoch als Siegerin hervor (K S). Diese Szene bildet als Schlüsselszene das Titelbild für *Meek's Cutoff*. Als Meek hier seine Pistole auf den Indianer richtet, zielt die mutige Emily mit ihrem Gewehr auf Meek. Die drei Parteien bilden ein statisches Dreieck, das genauso starr und unbeweglich von der Kamera aufgenommen wird. Zwischen diesen verhärteten Fronten in der unbewegten Aufnahme sehen wir wackelnde Hand-Kamera-Aufnahmen der einzelnen Charaktere. Dann werden auch Emily, Meek und der Indianer verwackelt im Close-up gezeigt. Immer wieder wird die festgefahrene Situation durch das Standbild der drei illustriert. Wenig später erreicht die Gruppe einen Baum (h), Meek sieht seine Unfähigkeit ein (\ddot{U}) und ordnet sich Solomon unter (St).

$\uparrow\alpha$ C Sch H Z W \uparrow P Löneg. K S h \ddot{U} St

In dieser Geschichte lassen sich nur schwer Akte erkennen. Die Aufnahme des Indianers in die Gruppe und seine Wegweisung kann als Turning Point gedeutet werden, da mit ihr

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

die Figur Emily eine Bestätigung und Bestärkung erhält.

Emily ist Heimkehrerheldin, weil sie sich als einzige offen für das Wohl der Gruppe gegen Meek positioniert. In dieser Hinsicht opfert sie sich für die anderen. Sie ist auf ihrer Reise zwar nicht auf dem Weg zu *ihrem* Zuhause, sondern nur zu *einem* neuen Zuhause, aber dieses soll als dauerhafter Lebensmittelpunkt für sie und ihre Familie dienen. Damit will sie zum Konzept der "Heimat" zurück. Da die Tetherows noch auf der Reise zu ihrer neuen Heimat sind, gibt es keine Rückkehr. Die Wüste gilt dabei als das Hindernis, das der Heldin im Weg steht. Zu Beginn ist es auch ein Fluss, der überquert werden muss. Zur Bedeutung von Hindernissen für die Heldenreise schreibt Cowgill: „Physical obstructions are just what they seem - material barriers standing in the way of the protagonist. These can be rivers, deserts, mountains, a dead-end street or a car causing a crash - anything that presents a substantial obstacle for the protagonist.“⁷⁸ Emily ist die Retterin, die die Gruppe vor dem Weg in den Untergang bewahren muss. Die Wüste *schadet* nicht nur dem leiblichen Wohl der Reisenden, sie *nutzt* auf der anderen Seite aber auch Emilys Heroisierung.

Die ungewöhnliche zeitliche Rahmung der Geschichte, die keine Vorgeschichte mit Verlassen der Heimat enthält und auch die Rückkehr weitgehend außer Acht lässt, bildet eine fragmentarische Heimkehrreise. In der Struktur sind nur zwei Akte nachweisbar. In dem Moment, als Emily zur Waffe greift, erfährt die Handlung und ihr Charakter eine neue Entwicklung, die sich als weiterer Wendepunkt deuten ließe. Da nach diesem Ereignis aber keine deutliche Handlungsveränderung erfolgt, wird davon abgesehen. In Emilys Handlung zeigt sich nur eine weitere Bekräftigung ihres ohnehin bereits erkennbaren Misstrauens gegenüber Meek. Hier macht sie deutlich, dass ihr das Leben des Indianers genauso wichtig ist wie das ihre.

Emilys Beziehung zu ihrem Mann ist nur ansatzweise thematisiert und damit nicht handlungstragend. Eine Transfiguration zur suchenden Heldin ist ausgeschlossen, da sie sich eindeutig nur innerhalb der gegebenen Strukturen entwickelt. Dementsprechend kann sie zum Beispiel nicht selbst Anführerin der Gruppe werden und wird auch nicht beachtet, wenn sie eine andere Strategie vorschlägt. Damit ist ihre Entwicklung gemäßigt und bleibt im Rahmen einer Heimkehrheldenreise.

Martha, Marcy, May, Marlene

Die Hauptfigur im Film *Martha, Marcy, May, Marlene* ist ein besonderes Opfer, da sie sich den Schaden, den sie erfährt bzw. erfahren hat, selbst zuzuschreiben hat. Ihre Flucht aus

⁷⁸Cowgill 10

der Sekte zeigt ihren Wunsch, in die Zivilisation zurückkehren zu wollen. Diese Rückkehr findet jedoch nicht statt, da Martha (Elizabeth Olsen) einen grundlegenden Sinnes- und Charakterwandel erfahren hat.

Die Geschichte Marthas wird nicht linear erzählt, sondern ist ein Backwards Plot⁷⁹. Dabei bilden Marthas Flucht und Rückkehr aus der Sekte sowie ihre Abreise aus dem Haus der Schwester den Rahmen der Handlung. Der klassische Backwards Plot erhält seine Spannung durch den evozierten Zuschauerwunsch, den Grund für etwas, hier ihre Flucht, zu erfahren. Zwischen diesen beiden Ortswechseln springen Orte und Zeiten wie die Erinnerungen und Vorstellungen der verwirrten Martha hin und her.

Der Flucht aus der Sekte, die zugleich Aufbruch und Rückkehr in die Zivilisation bedeuten kann (\updownarrow), folgt die Verfolgung durch die Mitglieder (V). Martha wird durch ihre Schwester gerettet (R). In ihrer Schwester findet sie eine Mentorin (Sch H Z). In der Rückblende erfahren wir von der Einwerbung (B), grausamen Initiation (A) und Marthas Beitritt zur Sekte (C \uparrow). Der charismatische Sektenanführer Patrick baut eine starke Bindung zu Martha auf (Sch H Z). Martha wird beauftragt, die neuen Mitglieder einzuweisen (P Lö). Die Vorbereitung der "Initiation" durch Patrick, den sie lieben gelernt hat, fällt ihr nicht leicht, denn Patrick vergreift sich an den weiblichen Novizen. Mit den Morden der Sekte werden für Martha endgültig Grenzen überschritten, die sie nicht übertreten will (P Löneg.). Patrick will ihr diese Vorgehensweise in Form des Mantras: "Death is pure Love" erklären. Weil sich in der Angst vollständige Aufmerksamkeit zeigt, wie sie nur im Nirvana erreicht wird, wird der Tod in seinem Weltbild befreiend und schön gedeutet.

Im Zusammenleben stößt Martha immer wieder mit der Schwester und ihrem Ehemann zusammen, so dass auch diese erkennen, dass Martha professionelle Hilfe benötigt. In der Rückblende gesteht ihr Patrick seine besondere Faszination für sie (E). In der letzten Einstellung wird Martha auf der Rückbank des Autos zum Arzt gefahren (\downarrow), ein Pannenfahrzeug steht vor ihnen, die paranoide Martha erkennt darin das Werk der Sekte.

Diese Strukturformel entsteht bei der Funktionsanalyse:

\updownarrow V R Sch H Z B A C \uparrow Sch H Z P Löneg. E \downarrow

Die Figur der Martha ist eine Opferheldin. Nach der Entscheidung zum Beitritt zur Sekte, ist es ihre Rolle, dem Wohl der Gemeinschaft zu dienen. Dabei gehört es genauso zu ihren Aufgaben, den Haushalt zu führen, wie die Autorität der Männer zu achten und ihre Gewalt zu ertragen. Martha nimmt die Vergewaltigung des Initiationsrituals zunächst genauso hin, wie Diebstahl und Doppelmoral der Gemeinschaft. Am Mord eines

⁷⁹vgl. Berg 27ff. siehe S. 103 zu *We Need to Talk About Kevin*

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Bestohlenen aber leidet sie besonders und scheint sich auch nicht, davon zu erholen. Dieses Unrecht durchlebt sie märtyrerisch ein ums andere Mal, bis sie sich entscheidet zu flüchten. Die Liebe zwischen Martha und Patrick bestimmt nur so lange die Handlung, wie Martha überzeugtes Mitglied der Sekte ist. Marthas großer Respekt vor Patrick schlägt bald in Angst über. Zu Beginn gibt er ihr Bestätigung und eine Aufgabe. Dann beginnt Martha sich vor Patricks manipulativer Macht, die er über sie und andere ausübt, zu fürchten.

Ihre Heldenreise wird auf mehreren zeitlichen Ebenen erzählt. Dabei läuft die Vorgeschichte anhand von Episodenflashbacks parallel zur erzählten Zeit, als ob diese Ereignisse von Martha erneut durchlebt werden. Drei einschneidende Erlebnisse strukturieren die Handlung. Die Anfangseinstellung der Flucht aus der Sekte rollt die Vorgeschichte von hinten auf und ist zugleich Anlass für die Ereignisse der Gegenwart im Haus der Schwester. Der Beitritt zur Sekte stellt einen weiteren richtungsweisenden Wendepunkt dar. Die letzte Einstellung des Filmes beinhaltet eine Abreise vom Haus der Schwester und bedeutet eine erneute Wende im Leben Marthas. Durch die unmittelbare Lage der Turning Points als erste und letzte Einstellung, sind nur zwei Akte im Thriller erkennbar.

In der Figur Martha, durch deren Augen uns der größte Teil der Geschichte erzählt wird, ist eine unzuverlässige Erzählerin erkennbar. Zur unglaubwürdigen Erzählweise schreibt Volker Ferez: „Due to the nature of unreliable narration, we are presentend with a character-narrator who either obfuscates, distorts or perverts the facts of the fictional world, opening a Pandora’s Box of multifaceted questions and intense debates concerning epistemology.“⁸⁰ In dieser Erzählform sieht er eine Metapher für das Konzept der Rezeption und des Humanismus generell.

The fundamental ambiguity of unreliable narration is that it allows us to both apply *and* challenge our drive to coherence in making sense of films, the world and ourselves simultaneously. Of course, any narrative film can elicit such a response, yet via the intermediating function of an unreliable narrator this cognitive response appears intensified. Unreliable narratives make us reflect on the habituated beliefs and automatized schemata we hold and which make us often jump to conclusions, interpretations and evaluations. Therefore, unreliable narratives eventually throw us back on our own presuppositional framework and ourselves. Thus, it seems to me that unreliable narration turns out to be a powerful metaphor for the human condition.⁸¹

⁸⁰Ferez in Buckland 280

⁸¹Ferez in Buckland 281f.

Die Erzählung der verwirrten und tief verletzten Martha schafft einen Rahmen, um sich mit dem Unbehagen individueller und gesellschaftlicher psychischer Störungen zu befassen.

Easy A

Auch im Genre der Komödie werden Heldenreisen mit Heimkehrerinnen in verschiedenen Sujets erzählt. Olive (Emma Stone) ist eine Teenagerin in einer kalifornischen Schule. Nach der Lektüre von Nathaniel Hawthornes *The Scarlett Letter* verwendet sie eine dumme Ausrede, um nicht mit ihrer Freundin und deren Hippieeltern zelten fahren zu müssen. Diese Ausrede bezieht sich auf einen Jungen. Sofort verbreitet sich die Kunde ihrer verlorenen Jungfräulichkeit wie ein Lauffeuer an der Schule. Olives Ruf nimmt erheblichen Schaden (A). Sie erinnert sich an Hawthornes Heldin Hester Prynne (Sch H Z) und setzt zum Gegenangriff an (C). Olive beginnt sich wie eine Prostituierte zu kleiden (T), zu reden und nimmt Geld von Schuljungen an, um für sie zu lügen (↑). Nachdem eine Geschlechtskrankheit eines christlichen Jungen erkannt wird (P), lügt Olive für die verheiratete Guidance Councillor (Löneg.) Mrs. Griffith (Lisa Kudrow). Bald kann sie dem Druck der Verachtung und der Beleidigungen nicht mehr standhalten und beichtet dem Mann Griffiths ihre Lüge (Ü). Zum Spiel der Schulmannschaft erklärt auch ihr heimlicher Schwarm, Woodchuck Todd, dass er den Gerüchten nicht glaubt (E). Die Griffiths trennen sich (St) und Olive erzählt der Schule die ganze Wahrheit per Videobotschaft (↓). Endlich entschuldigt sich Olive bei ihrer besten Freundin und hat ihr erstes Date mit Todd (H*).

Der Plot hat eine derartige Struktur:

A Sch H Z C T ↑ P Löneg. Ü E St ↓ H*

Die Handlung wird durch die Maskerade der Heldin unterteilt. Im Mittelteil verkörpert Olive die Rolle der Dirne, für die sie gehalten wird. Zuvor und nachher versucht sie, ein adäquates Bild ihrer Persönlichkeit zu vermitteln. Mit besonders aufreizender Kleidung wird sie zur Femme Fatale und betont aggressiv ihre Weiblichkeit. Folgt man Carla Hopfners Argumentation, bedeutet diese Maskerade aber eher eine Entkräftung als eine Ermächtigung:

Die Anwendung der Maskerade der Femininität macht die Frau abhängig von einem konstituierenden männlichen Gegenüber. Somit wird das Maskuline als Fixum der Gesellschaft bestätigt. Solange Weiblichkeit nur in Relation dazu gesetzt werden kann und eine Form ohne Inhalt darstellt, wirft das Frauenbild keinerlei Bedrohlichkeit auf[...].⁸²

⁸²Hopfner 68

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Für die Männer an ihrer Schule mag das zutreffen, jene fühlen sich vom neuen Aufzug der Heldin angesprochen. Sämtliche Frauen der Schule fühlen sich jedoch überaus bedroht von der Maskerade. Im feministischen Diskurs wird die Maskerade der Frau verschieden besetzt. Schubart schreibt: „To feminists, such masquerade signals oppression of women. To postfeminists, it is not a masquerade but a sign of the freedom to navigate society’s gendered signs and discourses.“⁸³ Leider bietet der Film neben dem attraktiv-weiblichen, dem sexualisiert-weiblichen, dem attraktiv-männlichen und dem unattraktiv-männlichen⁸⁴ Diskurs keine weiteren Ausdrucks- bzw. Spielformen.

Die kalifornische Teenagerin behauptet sich im Film gegen den Stereotyp des Valleygirls. Umgeben und beeinflusst von materialistischen, oberflächlichen Mädchen, deren Sprache, der sogenannten Valleyspeak, von Füllwörtern und übermäßiger Satzendbetonung gezeichnet ist, macht sich Olive selbst zur Zielscheibe für den Spott der anderen. Damit begibt sie sich in eine Art der Selbstkasteiung. Wie eine Nonne in der Klausur isoliert sie sich von ihren Mitmenschen und zieht zudem sämtliche Häme und Spott auf sich. Diese Art der Marter ist nicht nur für sie, sondern auch für ihre Mitmenschen eine Erziehung, in der sich zeigt, dass die Verbreiter von Gerüchten oft sündiger sind als die Diffamierten.

Olives Heldenreise vereint Heimkehrerin und Auswanderin. Die Rückkehr zur „moralischen Reinheit“ der Heldin durch die Enthüllung der Falschaussagen ist eine vollständige Heimkehr. Zur gleichen Zeit ereignet sich aber auch eine Ablösung der Heldin. Olive entwickelt durch die Episode sowohl ein ausgeprägteres unabhängigeres Selbstvertrauen als auch ein differenzierteres Selbstverständnis. Eine weitere Lektion erteilt ihr die volle Wirkungsweise ihrer kleinen Notlüge, denn durch deren überdimensionale Ausweitung verliert sie alles. Auch der Liebesplot geht hier glücklich aus und markiert das Happy End. Der Aspekt der Ablösung von ihren Eltern und das Ende ihrer kindlichen Sorglosigkeit ist nur angedeutet, bleibt die Heldin doch ihren Eltern und ihrem Elternhaus verbunden.

Lee R. Edwards untersucht in *Psyche as Hero* literarische Heldinnen. Darin schlägt sie eine interessante Lesart vor. Für sie ist Hester eine Künstlerin, denn „she does not merely wear the scarlet A, she flaunts it and her adultery, by embroidering the letter and making Pearl conspicuous. [...] Hester sins, but is creative [...]“⁸⁵ Bei der Heldin von *Easy A* verhält es sich analog. Zwar eine notorische Lügnerin, ist sie eine kreative Intendantin ihres eigenen Auftritts. Da ihr künstlerisches Schaffen jedoch höchstens als Performancekunst

⁸³Schubart 19

⁸⁴Für „weniger attraktive“ Jungen an der Schule lügt Olive. Jene können damit ihre Popularität verbessern und Olive erhält dafür von ihnen Geld.

⁸⁵Edwards 49f.

im weitesten Sinne gelten könnte und diese zumal unbeabsichtigt erfolgt, wird der Moment der Kreativität an dieser Stelle vernachlässigt.

Als sie ihr Videotagebuch schließt, hat ihre Mutter ihr bereits ihr Vertrauen beim Erwachsenwerden ausgesprochen und Olive kann nun mit Todd auf dem Rasenmäher abfahren. Dies geschieht zum schon während des Filmes frequent eingespielten Song "Change of Season" von Sweet Thing mit dem Refrain: "Where we're going I don't know". Die Heldin befindet sich nun auf der Schwelle zu einem neuen kleinen Abenteuer, von dem sie jedoch in jedem Fall wieder zurückkehren wird. Sie hat ihren Ruf vollständig rehabilitiert und ihre Unschuld bewiesen. Sie ist wieder heimgekehrt. Olive hat sich als Sündenbock für die Gemeinschaft der Schule geopfert, hat den Ruf der Außenseiter verbessert, aber schließlich alle verraten. Damit wird die Größe ihrer Tat in der Rückbetrachtung entwertet. Olive diente nur als Katalysator, um schlimmere Lügner zu entlarven. Nur einer der Jungen, für den sie vorgegeben hat, mit ihm geschlafen zu haben, hat davon profitiert. So sieht man Brandon im Abspann, der zu Beginn sehr unter den Hänseleien bezüglich seiner Homosexualität litt, nun gemeinsam mit einem anderen Jungen. Wie sehr die Lüge der beiden damit zusammenhängt, ist fraglich.

Weder in ihrem Videoblog noch in Persona entschuldigt sich Olive bei ihrer Freundin für die Lüge. Nur in einer Kurznachricht bedauert sie die Falschaussage. Weil sich ihre beste Freundin Rhiannon nach einiger Zeit an den Hasstiraden gegen sie beteiligte, wird Rhiannons Schmerz, in Form von Tränen im Abspann, scheinbar legitimiert. Dieser Aspekt geht trotz seiner großen Bedeutung fast unter: Nur weil die Heldin nicht genügend Rückgrat hatte, musste sie Rhiannon anlügen und war dann gezwungen, die Konfrontation mit ihrer Freundin zu vermeiden. Die Lügen der Heldin wuchsen dabei zu einem immensen Konstrukt, welches zur ersten kleinen Notlüge von Olive in keiner Relation mehr steht.

Der Film vermittelt daher nicht die Botschaft, Lügen sei amoralisch, sondern vielmehr: Alle Menschen lügen, man sollte nur darauf achten, *wen* man *wie* anlügt bzw. dabei nicht erwischt werden. Olive wurde mit einer Flut von Konflikten konfrontiert, die sie durch ihre Scharade noch gemehrt, aber schließlich doch zu ihren Gunsten, d.h. größerer Popularität und Aufmerksamkeit von Jungen, genutzt hat. Olive hat erkannt, wie es sich anfühlt, ein Außenseiter zu sein, hat einem Außenseiter geholfen, zwei defekte Beziehungen getrennt und mehrere Menschen zu Außenseitern gemacht. Heldenhaft ist hieran nur die kurzzeitige Selbstlosigkeit der Protagonistin.

4.1.7 Das Gruppenopfer im Ensemblefilme – *Carnage*, *Putty Hill* und *Contagion*

Die drei Filme *Carnage*, *Putty Hill* und *Contagion* sind in der Proppanalyse sehr sperrig. Die Ursache dafür ist die Verteilung der Handlung auf mehrere Hauptfiguren. Diese Erzählweise des sogenannten Ensemblefilms definiert Cowgill folgendermaßen:

The ensemble, or multi-plot, film follows a number of different protagonists as they each attempt to reach their goals or solve their problems. [...] The multiple plot film is as old as the feature film itself. The first feature-length film, *Birth of a Nation*, was made in 1915 by D. W. Griffith.⁸⁶

Anstelle eines übergreifenden Hauptplots stellt ein Ensemblefilm eine Komposition aus mehreren Sub- oder Miniplots dar. Diese sind selten handlungsorientiert. Murphy führt an: „Ensemble films often tend to be character-driven rather than plot-driven.“⁸⁷ Der Zusammenhang zwischen diesen Charakteren und Handlungssträngen kann durch mehrere Faktoren erzeugt werden. Cowgill nennt dabei die Faktoren Thema, Kontext und Ereignis: „To create a seamless intertwining of plot lines [in an ensemble film], a filmmaker needs three things: 1) A clear issue or theme for the characters; 2) A context in which the characters relate; 3) An event which frames the story.“⁸⁸

Carnage

In Roman Polanskis Komödie *Carnage* werden die Miniplots der Figuren durch ebendiese drei gemeinsamen Aspekte: Thema, Kontext und Ereignis miteinander verbunden. Die Handlung folgt vier gleichberechtigten Elternfiguren in einem Streitgespräch in einer New Yorker Wohnung (Kontext) über das gemeinsame Thema Erziehung bezüglich der vorausgegangenen Schlägerei ihrer Söhne (Ereignis).⁸⁹ Eine Rahmung der Handlung entsteht

⁸⁶Cowgill 123

⁸⁷J.J. Murphy 259

⁸⁸Cowgill 125 Richard Linklaters Film *Slacker* (1991) verbindet die Charaktere und ihre Szenen nur über „[...] the narrow limits of the geography of a neighborhood, and the limited time span of a twenty-four-hour period.“ (J.J. Murphy 240) Durch diese sehr lose und assoziative Verbindung wird der Film noch nicht zu einem Ensemblefilm. „*Slacker* differs from an ensemble film [...] by having the plotlines multiply with each successive scene, but never letting the character interact again. [...] [Ensemble films] type of structure emphasizes relationship and connectedness and often employs what David Bordwell refers to as a 'converging fate' device as a means of making that possible, whereas, both structurally and thematically, *Slacker* turns out to be about its characters' disconnectedness from each other.“(J.J. Murphy 241)

⁸⁹Der Sohn Penelopes wird dabei von Polanskis Sohn gespielt.

durch den Establishing Shot des Brooklyn Bridge Parks, welcher in der letzten Einstellung erneut gezeigt wird. Die erste Einstellung vermittelt keine Idylle, sondern beinhaltet die Schlägerei der Kinder. Zum Ende sieht man den von Michael (John C. Reilly) versehentlich lebendig “entsorgten” Hamster der Familie Longstreet friedlich im Park grasen. Danach werden die Jungen in ähnlicher Harmonie im Gespräch gezeigt.

Carnage weist zwar eine gewisse Rahmenhandlung durch die Einstellungen im Park auf, diese können jedoch durch ihre Kürze nicht als eigenständige Akte gedeutet werden. Die beiden Jungen bringen die Handlung in Gang, kommen aber an keiner Stelle des Filmes zu Wort und werden daher nicht als Hauptfiguren interpretiert. Damit reduziert sich die Heldenreise auf die Figur Penelopes (Jodie Foster) und auf die Zeit des Besuchs von Allan (Christoph Waltz) und Nancy Cowan (Kate Winslet). Die sehr homogene Handlung wird nur durch einen Wendepunkt gegliedert. Bei Minute 41 wollen die Cowans gehen, da sie meinen, dass der Konflikt durch das gemeinsame Schreiben aufgelöst wurde. Während die beiden bereits auf den Fahrstuhl im Flur warten und sich noch mit Penelope und Michael unterhalten, entscheiden die vier, sich noch ein wenig kennenzulernen und bei einem Stück hausgebackenem Kuchen privat zu unterhalten. Dieses direkt anschließende neue Treffen verfolgt eine andere Intention und bildet damit einen eigenständigen Akt.

Anders als in *Contagion* und *Putty Hill* gibt es in *Carnage* eine fast durchgehende synchrone Spielzeit der Figuren. In allen drei Filmen lässt sich jedoch trotzdem eine den anderen Charakteren leicht überlegene Figur erkennen. In *Carnage* erweckt die Figur der Penelope Longstreet die meiste Sympathie, wird doch im großen Wortgefecht gegen Ende des Films eindeutig klar, dass sie die einzige ist, die eine Lösung zum Problem finden möchte. Im Screenplay von *Carnage* wird zumal der Heldinentypus, den sie verkörpert auseinander genommen:

ALAN

[...] Truth is, nobody here cares.
Except maybe Penelope, one must
acknowledge her integrity.

PENELOPE

I don't need your acknowledgment! I
don't need your acknowledgment!

NANCY

But I do care. I really do care.

ALAN

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

We care in a hysterical way, Nancy.
Not like heroic figures of a social
movement.

(to PENELOPE:)

I saw your friend Jane Fonda on TV
the other day. Made me want to run
out and buy a Ku Klux Klan poster.

PENELOPE

My friend Jane Fonda? [...] *What does that mean?*
*What the hell does that mean?!*⁹⁰

ALAN

You're the same breed. You're the
same kind of involved, problem-solver
woman. Those are not the women we
like, the women we like are sensual,
crazy, shot full of hormones. The gatekeepers
of the world, the ones who want to show off how
perceptive they are - a huge turnoff.⁹¹

Alan erkennt Penelopes Rolle im Konflikt. Sie ist die einzig integre problemlösende heroische Figur. Damit lässt sich die Funktion der Erkennung (E) in diesem Gespräch nachweisen. Penelope opfert sich als alleinige für die Interessen ihres Sohnes. Sie will den Anwesenden und deren Söhnen Integrität und Gerechtigkeit lehren. Nancy, Alan und Michael wollen in dem Konflikt eher ihr Gesicht wahren, als vehement an Prinzipien festzuhalten. Penelope ist ihre Fassade jedoch weniger wichtig und sie ergreift energisch und emotional Partei für ihren Sohn, Ehrlichkeit und gute Manieren. In der immer hitzigeren Diskussion lässt sie schließlich ihre Etikette fallen und wird zur animalischen Göttin des Gemetzels. Die fahrigere Frau kreischt, flucht und schlägt um sich wie eine Bestie.

Damit ist der Spannungsbogen des Plots durchweg klimaktisch angelegt. Zwar kann mit der Szene, in der sich Nancy übergibt, ein früherer Klimax festgesetzt werden, dieser ist aber durch seine gemäßigten Reaktionen besonders von Penelope weniger angezeigt. Die Heimkehr wird in diesem Drama zwar nicht vollzogen, bleibt aber allgegenwärtig. Penelope möchte eine vollständige Liquidation der Schädigung, die ihr Sohn erfahren hat. Liquidiert

⁹⁰Hervorhebung markiert die Drehbuchabweichung in der Filmfassung

⁹¹Reza/Polanski 89f., Angleichung an die Filmfassung durch den Autor. Das Drehbuch wurde aus dem Theaterstück von Yasmina Reza *Le Dieu du Carnage* entwickelt.

wäre Penelopes Schädigung durch Verständnis, Einsicht und Reue auf Seiten der Cowans. Die stattdessen bekundete Gleichgültigkeit der Cowans bringt Penelope natürlich in Rage. Diese Gleichgültigkeit erfährt bis zum Ende keine glaubhafte Veränderung, welche einen Wendepunkt verbunden mit einer Rückkehr bzw. einem dritten Akt bedeuten würde.

Durch das offene Ende mit der ausbleibenden Liquidation erleben wir eine Heldin gefangen in endlosem Kampf und der Brandmarkung ohne Sieg und Rückkehr. Als Alan endlich ihre Rolle der Opferheldin erkennt, verhöhnt er sie im gleichen Zug. Die unrechtmäßig Bestrafte schlägt ihrerseits zurück und faucht ihn an, seine Meinung wäre ihr egal. Nancy imitiert die aufgebrachte Penelope, schreit ihrerseits auch und zerstört die schönen Blumen Penelopes.

Diese Plotstruktur führt die Opferheldinnenreise ad absurdum. Diese Heldin hat eine Schädigung erfahren, hat sich geopfert, stand für ihre Ideale ein, verteidigte das Wohl anderer, war großzügig, aber scheiterte hier kläglich. Penelope muss vergeblich auf die Bestrafung der bösen Gegenspieler warten. Die Handlungsentwicklung verläuft wider unserer Erwartung.

Bezeichnend ist Penelopes Namenswahl. Die energische Mutter trägt den Namen der heroischen Ehefrau Odysseus, welche zwanzig Jahre lang auf die Rückkehr ihres Ehemanns warten musste. Um sich die ständigen Freier vom Leibe zu halten, erfand die schöne Frau eine Lüge: erst bei Fertigstellung des Leichengewandes für ihren Gatten könne sie eine neue Ehe eingehen. Bei Nacht trennte sie die Arbeit jeden Tages wieder auf und begann von Neuem. Ihr Name lautet daher $\pi\eta\nu\eta - \lambda\epsilon\pi\epsilon\iota\nu$ (griech. Gewebtes - abreißen oder abschälen).⁹² Wie ihre Namensgeberin wartet Penelope vergebens auf die Rückkehr des männlichen Prinzips der Gerechtigkeit und Ordnung in Form von Einsicht bei den Cowans und Fürsprache von ihrem Ehemann. Stattdessen wird sie der Unbeherrschtheit bezichtigt und darf bei der andauernden Beschädigung ihres Eigentums zusehen.

Nancys abschließender Ausbruch kann als kleiner Sieg Penelopes gedeutet werden. Denn mit ihrer erhobenen Stimme zeigt die aufgebrachte Nancy, dass, entgegen Alans Behauptung, nicht nur Penelope, sondern auch sie in Rage geraten kann. Gegen diese Argumentation spricht jedoch, dass Nancys Rage wesentlich gezügelter ist als Penelopes. Weiterhin wirken die nach der Schlacht im Chaos ihrer Wohnung zurückgelassenen Longstreets weniger souverän als ihre Gegner.

Nach der Schädigung des Sohnes (A) erfolgt Penelopes Bitte an die Eltern Zacs, sich bei

⁹²In einer weiteren etymologischen Theorie verweist der Name dem Ursprung nach auf $\pi\eta\nu\epsilon\lambda\omicron\psi$ - einen Entenvogel. Durch die mangelhafte Verbindung der mythologischen Figur mit dem Vogel, höchstens als Tochter Ikarus, ist diese Interpretation jedoch nicht mehr gängig.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

ihrem Sohn zu entschuldigen (C). Die beiden Elternpaare setzen zunächst ein gemeinsames Schreiben mit dem Tathergang auf und wollen sich nach Beendigung verabschieden. Im Flur lädt Penelopes Mann, Michael, Nancy und Alan zu Kaffee und Kuchen ein (↑). Nach dem Kuchen wird Nancy unwohl und sie übergibt sich. Dabei werden Penelopes Kunstbücher in Mitleidenschaft gezogen (P Löneg.). Wieder wollen sich Alan und Nancy verabschieden und wieder werden sie zurück in die Wohnung eingeladen (W). Die vier trinken Scotch und unterhalten sich über die Ehe. Alan und Penelope geraten aneinander (K Sneg.). Nach heftiger Auseinandersetzung aller Beteiligten erkennt Alan die besondere Anteilnahme Penelopes an (E).

Aus der angeführten Argumentation ergibt sich diese Strukturformel für den Film *Carnage*:

A C ↑ P Löneg. W K Sneg. E

Die Folge (K M Sneg.) tritt jeweils mehrere Male auf. Durch das Ausbleiben der positiven Siegfunktion stagniert die Handlung vor Beendigung des zweiten Aktes und vor der Liquidation und Rückkehr. Penelope bleibt eine gescheiterte Heimkehrerin ohne Sieg und Rückkehr. Die Handlung ist durch die Einladung aus freien Stücken in Arbeit und Vergnügen unterteilt. Zunächst treffen sich die Longstreets und die Cowans nur, um eine Stellungnahme zur Schlägerei der Söhne aufzusetzen. In der Einladung ist dann jedoch der Versuch angelegt, das förmliche Treffen etwas geselliger zu gestalten. Damit wird ein neuer Abschnitt der Geschichte eingeleitet.

Weder die Bindung zu ihrem Ehemann, im Sinne einer Liebesheldin, noch die Entwicklung ihrer eigenen Interessen, im Sinne einer Auswanderin, stehen hier im Mittelpunkt. Nur Penelopes Wunsch, Allan und Nancy eine Entschuldigung für die Tat ihres Sohnes abzurufen, ist für sie zentral.

Wie es die Endszene im Park mit Hamster und den zwei Jungen andeutet, beharrt Penelope auf einer unnützen Formalie, denn die beiden Jungen unterhalten sich hier, als wäre nichts gewesen. Damit spielt der Film auf die Geringfügigkeit des Konflikts an und zeigt ironisch, wie sehr die Eltern der beiden überreagiert haben.

Contagion

Im Katastrophenfilm *Contagion* erscheinen die vier weiblichen Protagonistinnen, von denen zwei während der Handlung sterben, immer nur für kurze Teilabschnitte des Filmes auf der Bildfläche. Die Erzählung lässt sich als Daisy Chain Narration nach Berg klassifizieren. Wie bei einer Blumenkette kommen die einzelnen Segmente der Erzählung zur vollen Geltung.

Diese Narrationsform

[...] has multiple protagonists, but rather than interwoven stories, each character's story is presented fully, in turn. The narrative passes from one character to the next, sometimes following some object, as with a studio-era example of this category, *Tales of Manhattan*, whose plot is organized around four owners of a coat in New York City.⁹³

Anstelle des Mantels wird hier das Virus, bzw. das Amt der Bekämpfung des Virus, weitergereicht.

Die ausgeprägteste Heldenreise ist bei der Ärztin, Dr. Hextall, zu erkennen. Sie findet nach etlichen missglückten Versuchen ein Gegenmittel gegen das tödliche Virus, welches die Menschheit auszulöschen droht. Dieser durch und durch von der Globalisierung gekennzeichnete Film springt in rasantem Tempo zwischen Orten und Ereignissen. Leider spielen dabei nur vier Amerikanerinnen entscheidende Rollen, obwohl viele internationale Schauplätze der Seuche gezeigt werden. Da sich die vier Frauen fast nahtlos in der Handlung abwechseln, können wir die Ereignisse der einzelnen Helden in einem Gesamtheldinnenplot zusammenführen. In diesem Gesamtplot stehen die vier Frauen für die Menschheit, welche sich im Konflikt mit dem Virus befindet. Damit wird dieses Ensemblecast durch das gemeinsame Event der ersten Infektion und den gemeinsamen Kontext bzw. das gleiche Thema, der Pandemie, geeint.

Die erste Schädigung erfahren die Heldinnen bei der Infektion (A) Beths (Gwyneth Paltrow). Nach Beths Erkrankung wird Dr. Erin Mears (Kate Winslet) zur Hilfe gerufen (B C) und landet am Flughafen (↑). Mears beginnt sofort mit der Befragung des Umfeldes der Betroffenen (Sch H Z), um die Ursache der Epidemie zu erforschen. Zur gleichen Zeit beginnen die Ärztin Hextall und die WHO-Spezialistin Dr. Leonora Orantes (Marion Cotillard) ihre Arbeit (Sch H Z).

Jede einzelne der vier Frauen wird zur Heldin. Die vier kennen sich zwar nicht, aber ihre unabhängig voneinander erbrachten Hilfeleistungen nützen einander und führen gemeinsam zur Problemlösung. Dadurch sind sie zugleich Helferinnen füreinander. Dr. Ally Hextall (Jennifer Ehle), die an der Suche nach einem Gegenmittel arbeitet, findet in Dr. Sussmann, der das Virus zur Erforschung illegal weiterentwickelte, einen Mentoren (Sch H Z). Nur durch seine Arbeit kann sie die Wirkungsweise des Virus an einem infizierten Tier erforschen. Mears stirbt nach begonnener Befragung der Familie Beths an der Infektion

⁹³Berg 25

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

(K M Sneg.). Dr. Orantes hilft durch ihre Kenntnisse in der Seuchenbekämpfung bei der Schätzung des Ausmaßes und der Extrapolation der weiteren Verbreitung des Virus. Sie wird bei ihrer Arbeit entführt (W) und erpresst. Nach einer Mutation des Virus und mehreren gescheiterten Versuchen, gelingt Hextall der Durchbruch. Hextall injiziert sich selbst mit dem Gegenmittel (P Lö) und besucht ihren infizierten Vater, für den jede Hilfe zu spät kommt (M). Weil Hextall von ihm nicht angesteckt wird, ist die Kraft des Wirkstoffs nachgewiesen. Daraufhin wird die Medizin massenweise produziert (L ↓) und vorerst mittels einer Lotterie an die Bevölkerung verteilt. Die festgehaltene Dr. Orantes wird wieder freigelassen, kann ihr Versprechen jedoch nicht halten. Den Mitgliedern eines kleinen Dorfes, welches sie für einige Zeit festhielt (P), sagte sie für ihre Freilassung eine erste Ration Medizin zu. Orantes wird davon informiert, dass die Medizin, die zum Austausch gegen ihr Leben überreicht wurde, ein Placebo sei (Löneg. E Ü). Eine finale Erkenntnis liegt in der letzten Einstellung, in der wir Beths erste Infektion und die Verkettung der Umstände, die zu dieser führten, erfahren.

Der Ensembleplot von *Contagion* widmet den einzelnen Heldinnen noch weniger Aufmerksamkeit als im folgenden Film *Putty Hill*. Damit ist die Identifikation einer einzelnen Heldin noch schwieriger. Betrachtet man aber die einzelnen Miniplots als zusammenhängenden Menschheitsversuch, das Virus zu bekämpfen, so ergibt sich folgende Struktur:

A B C ↑Sch H Z K M Sneg. W P Lö M L ↓ P Löneg. E Ü

Die beiden entscheidenden Wendepunkte, Beginn der Bekämpfung des Virus und Gegenmittelfund, strukturieren den Plot in drei Akte. Die Heldinnen, Beth, Orantes, Mears und Hextall, sind allesamt Opferheldinnen, die im Interesse des Gemeinwohls handeln. Alle Frauen opfern sich und helfen bei der Bekämpfung der Pandemie. Alle Frauen wollen damit heimkehren, in den Zustand der Normalität bzw. der Bewältigung und Bannung der Gefahr. Im Angesicht der drastischen Situation bleiben amouröse und eigenorientierte Interessen weitgehend auf der Strecke. Für die Heldinnen ist das Gemeinwohl oberste Priorität.

Putty Hill

Das mit dem geringsten Budget realisierte Independent Drama *Putty Hill* schließt die Heimkehrerfilmauswahl ab. Mit seinen 80,000 US Dollar Produktionskosten ist *Putty Hill* in seiner Ausrichtung und in seinen Ambitionen grundlegend verschieden vom 260-Millionen-Dollar-Projekt *Tangled*. Dennoch erhielt dieser Nischenfilm eine ausreichende hohe Bewertung im auf der Plattform Metacritic zusammengefassten Kritikerdurchschnitt und erreicht

so mit dosierten Mitteln große Wirkung.

Der Ensemblefilm *Putty Hill* erzählt die Geschichte einer teils familiären Gemeinschaft um einen verstorbenen Jungen (gemeinsamer Kontext), dem nun die letzte Ehre erwiesen wird. Die Beerdigungsfeier zum Ende des Filmes bildet dabei das verbindende Ereignis der zuvor einzeln vorgestellten, interviewten und begleiteten Figuren. Damit liegt bei *Putty Hill* ein Hub and Spoke Plot nach Berg vor, in dem „[...] the characters converge at a time-space focal point.“⁹⁴

Die Figur Jenny durchläuft am ehesten einen Charakterbogen. Dafür spricht nicht nur, dass die Rolle mit der einzigen beruflichen Schauspielerin neben sonst nur Laiendarstellern besetzt ist, sondern auch die Intensität ihrer Episoden im Vergleich mit den anderen Figuren. Jenny Gefühlsspektrum reicht von rasender Wut im Streit mit ihrem Vater über tiefe Traurigkeit im Taxi bis hin zu theatralischer Sehnsucht beim Gesang⁹⁵.

In der Abfolge erscheint zunächst die Funktion der Schädigung im mehrfach erzählten Verlust des Jungen Corey (A), für dessen Beerdigung Jenny zurück in die Kleinstadt kommt. Zusammen mit ihren Teenagerfreundinnen macht sie sich zu einem Waldspaziergang auf (↑), wird jedoch von zivilen Polizisten zurückgeschickt. Nach dem Heimweg schauen die vier gemeinsam fern und rauchen. Jenny, die mit Corey ihren Cousin verloren hat, wird dabei mit dem Interviewer allein gelassen und wird sich ihrer Trauer bewusst. Wenig später besucht sie die Oma im Altersheim (Sch H Z). Jenny nimmt danach ein Taxi nach Hause (W), dabei fragt der Interviewer, was sie fühlt und drängt sie dabei mit seinen Fragen über Tod und Abschied in die Ecke. Zu Hause fühlt sie sich unbeachtet vom Vater, der Tattookünstler ist. Jenny streitet mit ihm bis aufs Messer (P Löneg.). Während der Beerdigungsfeier singt die Gemeinschaft Karaoke. Jenny widmet das Lied "I Will Always Love You" dem verstorbenen Cousin und beginnt damit die Trauerarbeit.

Die Heimkehrerin Jenny durchlebt nur Fragmente einer Heldenreise. Vor Beginn der erzählten Handlung, die mittels Interviews zwischen Kameramann und den Figuren dargestellt wird, hat sie sich auf den Weg zur Beerdigung gemacht. Jenny besucht wie Rotkäppchen ihre Großmutter, streitet sich mit ihrem Vater und singt für alle. Während dieser Handlungen leidet sie, wie von ihren Mitmenschen beschrieben, am stärksten unter dem Verlust des Cousins, der im gleichen Alter wie sie war. Wie Becca in *Rabbit Hole* vollbringt diese Figur heldenhafte Trauerarbeit, doch anders als bei Becca, wird der Übergang in einen neuen Zustand hier nicht vollzogen. Die schöpferische Verarbeitung von Verlust und

⁹⁴Berg 39

⁹⁵Zur Abschiedsfeier singt sie inbrünstig Dolly Partons "I Will Always Love You", dessen Coverversion Whitney Houston 1992 Welterfolg brachte.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Trauer wird allenfalls mit dem schönen Gesang des Mädchens angedeutet.

Der zwischen verschiedenen Personen hin und her springende Plot enthält nur einen Wendepunkt und ist auch sonst schwer zu gliedern. Am ehesten ließen sich die Funktionen Schädigung, Abreise, Schenker, Reaktion und Zaubermittel, sowie Wegweisung, Prüfung und Lösung bei Jennys Heldenreise identifizieren. Das Sujet der Beerdigung legt eine Heimkehrerheldenreise nahe, zumal weder ein Liebesplot noch eine ausreichend motivierte Eigeninitiative seitens Jennys eine andere Heldenreise plausibel machen würden.

Die Struktur des Heldenplots hat folgenden Aufbau:

A ↑Sch H Z W P Löneg.

4.1.8 Zusammenfassung – Opferung ohne Heimkehr

Zusammenfassend lassen sich zwei Erzählweisen der romantischen Heimkehrerheldin ausmachen. Das ist zum einen die glorreiche Siegerin, die ihre Aufgabe erfüllt hat und in einem klassischen Dreiakter heimkehrt und zum anderen die gescheiterte Opferheldin, die nicht zurückkehrt, sondern deren Handlung im unaufgelösten zweiten Akt endet. Das Konzept der Heimkehrerheldin braucht per se drei Akte, die Heimat muss zunächst gezeigt werden, dann muss eine Reise erfolgen und dann eine Rückkehr.

Zur ersten Erzählform zählen die Filme, in denen das Proppsche Handlungsschema bis auf wenige Varianten übernommen wird. Zu diesen schematisch konformen Filmen gehören die beiden Animationsfilme *Tangled* und *Coraline*, *True Grit*, *Winter's Bone*, *Rabbit Hole*, *Easy A*, *Drag Me to Hell*, *Contagion*, *Inglourious Basterds* und *Betty Anne Waters* alias *Conviction*. Dabei ist anzuführen, dass *Coraline* im Gegensatz zu *Tangled* durch den ausbleibenden Liebesplot sowie seine für den Kinderfilm recht düstere Ästhetik und Figurenambivalenz gegen viele Konventionen des Genres aufbegehrt.

Zur zweiten Erzählweise zählen *Martha*, *Marcy*, *May*, *Marlene*; *Cabin in the Woods*; *We Need to Talk About Kevin*; *Carnage*; *Putty Hill*; *Meek's Cutoff* und *The House of the Devil*. Diese unvollkommenen Heldinnen erleben keine Rückkehr und sind zum Ende ihrem Schicksal überlassen. Durch das Fehlen des dritten Akt ist auch die Hochzeit bzw. die Besenkung der Heldin ausgelassen. Der Typus der gescheiterten Heimkehrerheldin ist die abweichende Form der klassischen Opferheldin. Diese Filme erzählen vom Charakter der Figuren und nicht vornehmlich von den Ereignissen der Heldenreise. Deren beteiligten Filmemacher sehen in der Konfliktauflösung offensichtlich keine Bereicherung für das jeweilige Sujets.

Die Mehrheit dieser Filme sind Dramen, in denen eine Frau meist ohne eigene Schuld

Opfer einer Missetat wird: viele verarbeiten den Tod eines geliebten Menschen, andere müssen sich in der Gemeinschaft behaupten oder bereiten sich auf diesen Prozess vor, wieder andere fliehen vor einer tödlichen Bedrohung.

Das Genre des märchenhaften Kinderfilmes folgt einer klaren Struktur, deren Motivation deutlich erkennbar ist. Die Kinder werden ihrem Elternhaus entrissen und kehren nach der Heldenreise wieder heim. Damit ist die Heldenreise nur ein Ausflug. Coralines Geschichte ist etwas ambivalenter, geht die Heldin doch freiwillig und selbständig von ihren leiblichen Eltern fort. Selbst für den Ausflug zu den Lichtern braucht die bereits achtzehnjährige Rapunzel den Zuspruch und die Unterstützung Flynns. Diese Heimkehrerinnen haben sich jedoch erfolgreich gegen ihre bösen "Other Mothers" behauptet und sind zu Heldinnen geworden.

Sie sind schon vor Beginn der Reise Heldinnen, sie wussten es nur noch nicht. Die Reise ist daher nur in der Hinsicht notwendig, als dass die Heldinnen sich außerhalb ihrer gewohnten Umgebung ihrer Fähigkeiten bewusst werden müssen. Schon vor ihrer Reise weiß die Heldin, „[...] that she should live not for herself but for someone else, dooming herself to the sacrificial heroine cycle.“⁹⁶ Mit der Opferung für andere ist immer auch eine Rettung ihrer selbst verbunden. So erklärt Früchtl die Figur Clarice Starling aus *The Silence of the Lambs* (1991) als ein Opfer, „[...] das sich, indem es andere rettet, selber rettet, eine Retterin, die bereit ist, sich zu opfern, und mit dieser Bereitschaft eine Definition von Heldentum erfüllt.“⁹⁷ Das Handwerkszeug zum Heldentum ist den Heldinnenkandidaten schon gegeben, sie haben es nur noch nicht entdeckt bzw. sind noch nicht dazu bereit, es einzusetzen.

Ellen Ripleys langersehnte Heimkehr zur Erde wird über die Länge von vier *Alien*-Filmen und mehreren hundert Jahren erzählte Zeit herausgezögert. Der Regisseur des zweiten Teils *Aliens* (1986), James Cameron,

[...] told *TIME* that *Aliens* is about 'finding personal resources: will, courage, whatever.'" Weaver, who structured herself 'to play Ripley like Henry V and like the women warriors of classic Chinese literature,' has said, 'real strength and unpredictability comes from not having an obvious weapon.'⁹⁸

Auch Camerons Terminatorheldin, Sarah Connor, erkennt ihre wahren Stärken erst im Angesicht des Todes. „Alone with the Terminator, Sarah discovers resolve she never knew she had.“⁹⁹ Daran wird deutlich, erst das Abenteuer bewirkt die Suche nach eigenen hel-

⁹⁶Crosby in Inness 164

⁹⁷Früchtl 213

⁹⁸Stuller 62

⁹⁹Stuller 63

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

denhaften Stärken, welche bei der Erkennung dazu führen, dass die Heldin ihrem Namen überhaupt erst gerecht wird.

Die genannten Heldinnen Camerons, aber auch viele Heimkehrerinnen des Korpus, die das Ende der Menschheit verhindern, zeigen große Anteilnahme an der Zukunft der Allgemeinheit. Ihr „[...] *compassionate act is a heroic act.*“¹⁰⁰ Dieses selbstlose Opfer muss aber nicht zwangsläufig genuin weiblich besetzt sein. Stuller distanziert sich bei ihrer Analyse weiblichen Heldentums von der Zuschreibung dieser uneigennütigen Aufopferung als genuin und ausschließlich weibliches Attribut. Dazu schreibt sie,

Generosity, kindness, and tolerance, especially when enhanced by love, transcend stereotypically gendered motivations to offer up twenty-first-century models of inclusive and resonant heroism [...] as [...] selfless compassion, and a giving of self to others, do not necessitate loss of identity or confinement to a biological determined persona.¹⁰¹

Die unkonventionelleren gescheiterten Heimkehrerplots verzichten auf den finalen Akt oder interpretieren diesen um. In diesen durchweg klimaktischen Entwicklungen steht ein dramatischer Höhepunkt am Schluss. Dieser wird normalerweise zum Wendepunkt für die Geschichte, bringt hier aber ein offenes Ende mit sich. Man weiß nicht, was mit dem Wüstentreck in *Meek's Cutoff*, den New Yorker Ehepaaren aus *Carnage*, Jenny aus *Putty Hill*, Kevins Mutter Eva, Martha und ihrer Krankheit, Christine, Sam und Dana im Jenseits passieren wird. Im Fokus dieser Plots steht der zweite Akt: die Entwicklung. Zwar wird auch die Exposition bewusst kurz gehalten, doch Liquidation, Rückkehr und der zweite Wendepunkt fehlen vollständig.¹⁰² Nur im Hollywood Märchen *Tangled* wird nach der glücklichen Wiedervereinigung mit den leiblichen Eltern, welche eine ausreichende Lösung des Konflikts darstellen, auch noch von der Hochzeit des jungen Paares berichtet. Die Reunion in *Rabbit Hole* wurde an dieser Stelle als Hochzeit interpretiert, erfolgt aber nicht so stilisiert und ritualisiert wie in *Tangled*. *Easy A* zeigt zum Ende einen Kuss des jungen Paares und eine gemeinsame Fahrt in den Sonnenuntergang. Auch hier liegt somit eine Art “Hochzeit” vor.

Ferner tendiert sowohl der Hollywood- als auch der Indiewood Sektor dazu, Heimkehrerinnen mittels eines geschlossenen Dreiaktors mit klaren Aktabgrenzungen zu erzählen.

¹⁰⁰Stuller 103

¹⁰¹Stuller 104

¹⁰²Auch die zunächst klaren drei Akte in *Drag Me to Hell* müssen in der Retrospektive hinterfragt werden, da die ritualistische Besiegelung des Fluches durch Christine zwar vollzogen wird, aber im Nachhinein nicht wirksam war.

In den Indie Produktionen *Putty Hill*; *Meek's Cutoff*; *We Need to Talk About Kevin*; *Martha*, *Marcy*, *May*, *Marlene* und *The House of the Devil* erfolgt keine Rückkehr, obwohl sich die Heldinnen auch hier nichts sehnlicher wünschen, als zu ihrer Heimat und sich zurückzukehren oder die Zeit zurückdrehen zu können.

Die Heldinnen leiden an Problemen mit ihren Kindern, einem Todesfall bzw. Freiheitsraub in der Familie oder haben andere Anpassungsschwierigkeiten. Alle unkonventionellen Heldinnen entscheiden sich dagegen, heroisch die Zügel zu ergreifen und zu triumphieren. Bei Emily, Eva, Dana, Martha, Penelope und Jenny ist das Schicksal unbestimmt und obliegt deren Eigengestaltung. Weil keiner dieser Figuren eine Erlöser- oder Retteraufgabe gestellt wurde, waren alle mit ihrer Aufgabe überfordert. Alle sind auf die eine oder andere Art und Weise gescheitert, haben sich blamiert oder stagnieren.

Durch ihr Scheitern und das Behalten ihrer "difference" wird den Figuren, im Gegensatz zum konventionellen Film, ein emblematischer Realismus verliehen. Newman erklärt diesen derart:

By contrast with other modes of cinema, the independent film tends to have neither heroes nor antiheroes because these figures are larger than life. [These] Emblems are exactly life-size because they are plucked from the fabric of the everyday, as realism and social engagement demand.¹⁰³

Zwar geht diesen ungewöhnlichen Helden das Moment des Triumphs verloren, dennoch sind sie als zentrale Figuren der Erzählungen Helden.

Bei der Erzählung einer gescheiterten Heimkehrerin fehlen die Funktionen: Liquidierung, Rückkehr, unerkannte Ankunft, unrechtmäßig Ansprüche, Erkennung, Überführung, Transfiguration, Strafe und Heirat, weil die Heldin ihre Aufgabe nicht gemeistert hat. Die Heimkehr bleibt deshalb aus, weil der Schaden des Anfangs nicht behoben ist. Durch das Fehlen der Liquidierung wird die Rückkehr gefährlich, denn sie würde die Heimkehrenden als Hochstapler, Versager oder als falsche Helden enttarnen.

Doch diese erfolglosen Heldinnen sind nicht einfach nur feige, sondern bleiben bewusst im Exil. Sie zeigen uns damit, dass mit zu hoch gesteckten Zielen und dem Scheitern ein anderes Wachstum verbunden ist. Diese Heldinnen haben alle einen neuen Teil ihrer Identität entdeckt und haben sich individuiert. Obwohl die Erzählkonventionen ihrer jeweiligen individuellen Geschichten es von ihnen verlangt hätten, haben sie sich gemeinsam ihrer Rückkehr entzogen. Sie blieben Heimkehrerinnen ohne Heimkehr. Dennoch vereint sie die

¹⁰³Newman 33

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Verbundenheit und Liebe zu ihrer Heimat – ihre "hometown love"¹⁰⁴, welche den Heldinnen des nächsten Abschnitts fehlt.

4.2 Die Auswanderin

For the mythological hero is the champion not of things become but of things becoming; the dragon to be slain by him is precisely the monster of the status quo: Holdfast, the keeper of the past.¹⁰⁵

Die Erzählform der Suchenden ist im Korpus fast gleich stark vertreten wie die Heimkehrerin. Die hier sechzehn mal als Suchende oder Coming-Of-Age-Heldinnen beschriebenen Figuren sind der literarischen Gattung des Bildungsromans entlehnt. Dieser handelt vornehmlich von der Entwicklung der Persönlichkeit, der Moral und des Intellekts seiner ursprünglich meist jungen männlichen Hauptfigur. Gutjahr beschreibt den Weg des Bildungshelden:

Nach den Kinder- und Jugendjahren unter spezifisch häuslichen Bedingungen und Erziehungsforderungen folgen Jahre der Welterkundung, in denen es durch Wanderschaft oder Reisen zur Begegnung mit bisher unbekanntem soziokulturellen Kontexten kommt. In der Abfolge von Bildungsstationen wird die Reichweite von Talenten unter Beweis gestellt und die Realisierungsmöglichkeit von Lebensplänen geprüft. Damit einher geht ein Selbstreflexions- und Reifungsprozess, denn anerzogene Wertvorstellungen wie eigene Orientierungen müssen angesichts neuer Lebensumstände ihre Brauchbarkeit erweisen.¹⁰⁶

Dabei wird meist ein längerer Zeitraum im Leben des Helden zum Gegenstand der Erzählung. Oft wird er vom psychologischen Roman abgegrenzt, in dem die seelischen und gefühlsbedingten Befindlichkeiten der Hauptfigur im Zentrum stehen. Im psychologischen Roman wird vorwiegend ein kürzerer Zeitraum im Leben beleuchtet. Die Grenzen zwischen diesen Gattungen sind jedoch fließend.

Ähnlich verhält es sich mit den Abgrenzungen zwischen den Unter- bzw. Nebengattungen des Bildungsromans. Auch der Erziehungsroman, der Entwicklungsroman und der

¹⁰⁴Moyers spricht im Interview mit Campbell von seiner "hometown love" als „[...] the feeling you get for a place, no matter how long you've been away or even if you never return.“(Campbell1988 5)

¹⁰⁵Campbell 337

¹⁰⁶Gutjahr 8

Künstlerroman werden teils synonym zum Bildungsroman verwendet, teils als alleinstehende literarische Gattungen und teils als Untergruppen des Bildungsromans herausgearbeitet. Im Erziehungsroman stehen die pädagogischen und disziplinierenden Einflüsse durch Institutionen, Lehrer, Mentoren und Erzieher auf den Reifungsprozess des Individuums im Vordergrund, im Entwicklungsroman werden die im sozialen Zusammenleben angeeigneten Erfahrungen thematisiert (d.h. es geht hier „[...] ganz allgemein [...] [um] Romane[...], in denen die Lebensgeschichte eines Protagonisten erzählt wird.“¹⁰⁷), der Künstlerroman handelt von der Individuation eines werdenden Künstlers.

Während Bildungs- und Erziehungsroman meist versuchen, den Leser zu bilden, ist der Entwicklungsroman im Bezug auf seine Rezeption indifferent. Hier können der unterhaltende, informierende oder aufklärende Anspruch genauso bedeutend sein wie die Bildung des Lesers.

Anhand dieser literarischen Gattungen werden die Sucherheldinnen des Gegenwartskinos gegliedert. Als Erziehungsromane werden die Erzählungen der Filme: *Higher Ground* und *Whip It* sowie *Amreeka*, *Secretariat*, *Please Give* und *The Blind Side* zusammengefasst. In den ersten beiden Filmen sehen wir die Auswirkungen von Erziehung auf die Hauptfiguren selbst; in den letzten vier Filmen sind die Protagonistinnen diejenigen, die erzieherisch auf andere einwirken. Als Entwicklungen von Künstlerinnen werden die Protagonistinnen von *Black Swan*, *Pariah*, *Precious*, *The Help* und *Tiny Furniture* beleuchtet. Als sogenannte Entwicklungsromanfiguren werden die Heldinnen der Filme *Bridesmaids*, *Mother and Child*, *My Sister's Keeper*, *The Princess and the Frog* und *Sin Nombre* analysiert. Dabei thematisieren die letzten drei Titel Entwicklungen von heranwachsenden jungen Mädchen und die ersten beiden Krisenbewältigungen bereits erwachsener Frauen.

Unter den insgesamt sechzehn Filmen findet sich mit *The Princess and the Frog* ein Hollywood Film, zehn Independent Filme und die fünf Indiewood Filme: *Secretariat*, *Bridesmaids*, *My Sister's Keeper*, *The Blind Side* und *The Help*.

Offene Konfrontation und Überwindung von Gegenspielern ist im Falle der Suchenden von geringerer Bedeutung, vielmehr streben die Auswanderinnen nach Selbsterkennung. Analog beschreibt Estella Lauter in *Women as Mythmakers* die Heldenreise der Frauen in Remedios Varos Malerei: „Instead of confronting and battling monsters or outwitting gods, the quester [...] confronts the dangers of solipsism and assimilation. [...] Her victory is an ecstatic breakthrough into a space where [...] she may attain spiritual greatness.“¹⁰⁸ Die dargestellten Heldinnen, die diesen Durchbruch schaffen, können ihr Wissen und ih-

¹⁰⁷Gutjahr 12

¹⁰⁸Lauter 95f.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

re Erfahrung in einem Elixier konservieren. Zwar ermöglicht dieses Elixier, ähnlich der Markierung des Helden bei Propp, die Authentifizierung der Heldin und der Heldenreise, es grenzt das Subjekt aber auch von der Gemeinschaft aus. Neben der Entfremdung von der Mehrheit verliert die Heldin, weil sie erneut die strukturell immergleiche Heldenreise beschreitet, aber zusätzlich ihre Einzigartigkeit gegenüber anderen, welche ähnliche Erfahrungen sammeln und sich ihr angleichen können. In diesem Zusammenhang zeigt sich ein grundlegender Aspekt der Heldin des Bildungsromans, in dem es um das Individuum im Konflikt mit der Gesellschaft geht. Tiefenbacher beschreibt diesen als "dualistischen Ansatz" des Entwicklungsromans, der

[...] eine Auseinandersetzung mit der dem Wesen des Menschen eigenen Dialektik [...] zwischen seinem Anspruch auf Einzigartigkeit und seinem unbestreitbaren Status als soziales Wesen, seinem Wunsch nach individueller Verwirklichung und den Forderungen der Gesellschaft an ihn, der Irrationalität des Inneren gegen die Prinzipien der Vernunft, der Leidenschaftlichkeit gegen die Ordnung.¹⁰⁹

Die Ursache für die Darstellung dieser Dialektik sieht er „[...] in gewissen Strukturanalogien zwischen narrativem Schema und menschlichem Entwicklungsgang.“¹¹⁰ Damit meint er die zwei Entwicklungsphasen des „[...] ungestümen Aufbegehrens des sich weitgehend nach innen orientierenden Jugendlichen [...] [und] dessen langsamer Eingliederung in die Gesellschaft und Anpassung an die allgemeingültigen Ordnungsprinzipien.“¹¹¹

In dieser Hinsicht ist die Coming-of-Age Heldin eine rebellische Jugendliche, während die Heimkehrerin ein noch stärker mit seinen Eltern verbundenes Kind ist. Die Verwirklichung der eigenen Ziele der Suchenden ist maßgeblich und stellt die Befriedigung der sozialen Bedürfnisse, im Gegensatz zur Opferheldin, an zweite Stelle.

Das Gefühlsspektrum der Auswanderin unterscheidet sich grundlegend von der Heimkehrerin. Während die Heimkehrerin sozial und emotional mit ihren Wurzeln verbunden ist, ist die Sucherin autonom, ambitioniert und gefühlsmäßig ungebunden. So erscheinen die Auswanderinnen selten so sentimental, rührselig und sensibel wie die Heimkehrerinnen, die meist ungewollt hilflose Opfer werden. Diesen Eindruck erlangt man, obwohl die Coming-of-Age Heldin während der Reise ohne familiären Rückhalt von den Krisen zutiefst erschüttert werden. Dieses Bild entsteht nicht zuletzt auch durch den Umstand, dass Kraft bei den Sucherinnen in erster Linie nicht aus der Rückkehr in den Familienzusam-

¹⁰⁹Tiefenbacher 230

¹¹⁰Tiefenbacher 230

¹¹¹Tiefenbacher 231

menhalt und dem Zuspruch anderer geschöpft wird, sondern aus den gemeisterten eigenen neuen Herausforderungen, den daran erkannten Stärken und damit aus sich selbst. Diese freiwillige Reise bedarf harter Arbeit, Selbstdisziplin bis hin zu -zwang, wie die folgenden Erziehungsromane zeigen.

4.2.1 Der rezeptive Erziehungsroman – Selbstdisziplinierung und -Training in *Whip It* und *Higher Ground*

Die Auswahl der folgenden Filme verbindet ein gemeinsamer erzieherischer bzw. disziplinierender Fokus innerhalb der Heldenreise. Damit unterscheiden sich diese Filme vom nicht zwangsläufig zielgerichteten Entwicklungsroman. Denn „Im Erziehungsroman geht es demgegenüber um die Entwicklung eines Protagonisten auf ein Ziel hin, das durch pädagogische Instanzen vorgegeben ist[...]“¹¹² und meist durch deren Mithilfe erreicht bzw. erwirkt wird. Oftmals nimmt der Erziehungsroman damit eine Kritik der bestehenden Erziehungsinstitutionen vor, da die Erziehungsgremien selten eine vollkommen freie Entfaltung des Individuums anstreben. Auf diese Weise setzen andere Erzählformen „[...] im Gegensatz zum Erziehungsroman gerade die Herausbildung *eigener* Ansichten und Wertvorstellungen ins Zentrum und [betonen] [...] das Recht auf einen individuellen Lebensentwurf auch *gegenüber* gesellschaftlichen Normvorgaben.“¹¹³

Der Film *Whip It* zeigt eine junge Schülerin, die während ihrer Schulzeit eigene Hobbies, ein eigenes Moralverständnis und eine eigene weibliche Identität findet bzw. komplettiert. Die Heldin von *Higher Ground* erzählt ihr ganzes Leben vor dem Hintergrund ihrer Glaubensfindung und -Entwicklung. Beide Protagonistinnen unterziehen sich einer „Schule“ ihrer Fähigkeiten, machen einschneidende Erfahrungen und beginnen sich und ihr Wesen gegenüber ihrem Umfeld auszudifferenzieren.

Die Reise der Heldin in *Higher Ground* währt am längsten, dennoch endet die Reise beider Heldinnen nicht am Ausgangspunkt. Als beispielhafte Sucherheldinnen distanzieren die Heldinnen sich von ihrer Ausgangssituation, entwickeln neue Sichtweisen und erkennen neue Seiten an sich selbst. Dabei kehren sie aber weder zurück, noch kommen sie vollständig in einem neuen Zustand an. Die Heldin in *Whip It* unterzieht sich einem körperlichen Training und Corinne in *Higher Ground* beschreibt eine lebenslange Prüfung und Disziplinierung ihres Egos, ihrer Moral und ihres Glaubens durch Aneignung von Religion im Selbststudium oder der Exegese der Kirchengemeinde.

¹¹²Gutjahr 13

¹¹³Gutjahr 13

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Whip It

Whip It erzählt die Heldenreise der Teenagerin Bliss (Ellen Page). Bliss weiß noch nicht, was sie will (α) und nimmt für ihre Mutter an Schönheitswettbewerben teil. Beim gemeinsamen Einkaufen blamiert die Mutter die Tochter, weil sie eine Wasserpfeife für eine Vase hält. Wenig später stürmen Mädchen auf Rollschuhen in den Laden und Bliss nimmt eine Einladung zum Roller Derby Turnier mit. Bliss und ihre beste Freundin fahren zum Wettkampf und die Protagonistin verliebt sich in Oliver. Jedes Teammitglied hat einen Roller-Derby-Namen. "Maggie Mahem" lädt Bliss zum Teamausscheid ein (B). Bliss wird in das Team aufgenommen (\uparrow), weil sie ihre Minderjährigkeit verschweigt (Sch H Z). Durch das neue Hobby sieht Bliss Oliver wieder und kann sich bei den Turnieren beweisen (Sch H Z). Durch hartes Training wird Bliss immer besser und das Team gewinnt das erste Spiel. Bliss und Oliver gehen miteinander aus (Sch H Z). Die Anführerin des gegnerischen Teams Iron Maven (Juliet Lewis) erfährt Bliss wahres Alter und droht dieses preiszugeben (P). Bevor sie dazu kommt, gesteht Bliss ihre Lüge eigenständig (Lö) und fälscht wenig später eine Erlaubnis der Eltern. Zur gleichen Zeit fährt Oliver auf Tour mit seiner Band und Bliss erfährt, dass er ihr T-Shirt an ein anderes Mädchen weitergegeben hat (P Löneg. M). Auch die Freundschaft zu Pash, ihrer besten Freundin, leidet unter dem Druck der langen und intensiven Trainingszeiten (P) von Bliss. Die Meisterschaft stellt die finale Prüfung für Bliss dar. Da die Meisterschaft am gleichen Tag erfolgt wie der der Mutter versprochene Schönheitswettbewerb muss sich Bliss zwischen ihren eigenen Interessen und denen der Mutter entscheiden (P). Bliss entscheidet sich, ihr Wort zu halten und geht auf den Schönheitswettbewerb (Lö), doch ihr Vater, der von ihrem Erfolg erfahren hat, kommt mit dem ganzen Team zum Wettbewerb und bringt die Tochter zum Roller Derby Finale (W). Nicht nur ihre beste Freundin ist wieder auf ihrer Seite (P Lö), auch ihre Mutter beginnt nun, die Interessen der Tochter anzuerkennen. Bliss trennt sich zwar von Oliver (M) und ihr Team verliert den Wettkampf (K Sneg.), aber sie erkennt ihren großen Gewinn in der Freundschaft zu ihrem Team (E), ihrer Begeisterung für den Sport und ihrer Liebe zu ihrer Mutter (h). Nun beginnt Bliss neues Leben (\uparrow).

α B \uparrow Sch H Z P Lö M W P Lö M K Sneg. E h \uparrow

Die zwei Akte der Sportkomödie werden durch klare Marker getrennt. Akt eins beschäftigt sich mit dem Finden eines Hobbies, Akt zwei mit der Ausprägung von Fähigkeiten sowie der Anerkennung und Vereinbarung der eigenen Identität und Herkunft mit der mit dem Hobby verbundenen neuen Lebensweise.

Bliss ist eine Auswanderin, weil sich ihre Entwicklung tendenziell weg von ihrem El-

ternhaus vollzieht. Symptomatisch für diese Ablösungsmechanismen ist ihre Abwesenheit während der letzten Szenen. Bei einer vermeintlichen "Rückkehr" zur Mutter zum Ende des Filmes liest Bliss Mutter eine Notiz von ihr. Darin findet sie die nicht gehaltene Abschlussrede der Tochter für den Schönheitsball. Bliss gesteht hier ihre tiefe Verbundenheit zu ihrer Mutter, die sie als ihr größtes Vorbild bezeichnet. Diese Szene birgt Überraschung, da sich die Tochter während der vorangegangenen Handlung fast ausschließlich in jugendlicher Rebellion gegen die Eltern gebar. Der Liebesplot zum Sänger der "Turbo Fruits" Oliver scheitert zwar, wird aber nicht als Hauptplot herausgearbeitet. Bliss, die bereits einige Distanz zur Affäre gewonnen hat, nutzt vielmehr ihre neue Sicherheit und kritisiert Oliver für sein Versagen. Zu ihm zurückzukehren ist ausgeschlossen, haben sich doch während der Beziehung bei beiden von Grund auf verschiedene Wertesysteme gezeigt.

Die von der trostlosen Kleinstadt Bodine gelangweilte Heldin bewegt sich nicht nur von ihren Eltern weg, sie verlässt auch das Landleben und erklärt ihren Plan, in die Großstadt zu ziehen. Diese Entwicklung erscheint befreiend und den Erwartungen entsprechend. Die Figur Bliss ist auch noch nach der gezeigten Filmzeit eine nicht angekommene Suchende. Sie wird sich weiterhin verändern, neue Interessen ausprägen und sich individuieren. Ihr intaktes Familienleben gibt ihr für ihre Reise die Kraft und den notwendigen Rückhalt.

Diese Suchende entfernt sich weitgehend gemäßigt, aber Schritt für Schritt von ihrem Elternhaus. Sie muss nicht flüchten, denn sie hat begriffen, dass ihre Mutter ihr im Herzen sehr ähnlich ist. So zeigt auch ihre heimlich rauchende Mutter noch Züge derselben Rebellion, die Bliss bewegt. Mit ihrer Anteilnahme am Sportwettkampf der Tochter beweist sie ihre Verbundenheit, obwohl hier ein anderes Frauenbild herrscht, als jenes, welches ihr in ihrer Jugend beim Gewinn von Schönheitswettbewerben begegnete.

In der Darstellung der Roller-Derby-Wettkämpfe werden vor allem hartnäckige, zähe, selbstbestimmte und starke Frauen und Mädchen gezeigt. Damit zeichnet sich eine interessante Tendenz im Korpus ab, wobei vor allem junge Mädchen als besonders taffe Figuren inszeniert werden. Das Gros der Heldinnen ist im Jugendlichenalter oder jünger¹¹⁴, selten von besonderer körperlicher Stärke gekennzeichnet und auch selten bewaffnet. Diese Entwicklung scheint der von Charlene Tung 2004 beschriebenen Tendenz, nach welcher „Television and Mainstream are increasingly sending images of physically powerful women into our homes and psyches [...]“¹¹⁵ zu widersprechen. Diese damaligen "new" heroines sind „[...] both muscular and (hyper-)sexualized, while maintaining [...] [their] emotional vul-

¹¹⁴Von 47 Korpusfilmheldinnen sind nur rund ein Drittel (16) erwachsene Frauen.

¹¹⁵Tung in Inness 97 "Embodying an Image: Gender, Race, and Sexuality in *La Femme Nikita*" 95-212

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

nerability.“¹¹⁶ Auch Früchtl beschreibt die Verbindung der emotionalen ”Verweiblichung“ und der körperlichen ”Vermännlichung“ bei Sarah Connor aus *Terminator* als ”dubios“.¹¹⁷ Denn diese

[...] schleudert [zwar] [...] einem Mann, die aus der Frauenbewegung bekannten Vorwürfe entgegen, doch neigt, nach dem eingebürgerten freudianischen Vorbild, zur Hysterie und kann als Kämpferin nur bestehen, indem sie sich selber vermännlicht; nicht nur raucht sie und trinkt Whisky, sondern betreibt Bodybuilding, ’stählt’ ihren Körper [...] und weiß mit Waffen umzugehen.¹¹⁸

Dieses Actionfilm-Frauenbild wird, wie zum Beispiel an *Whip It* erkennbar, in den Korpusfilmen weitgehend durch ein junges burschikoseres Mädchenbild ersetzt. Fernab von rosafarbenen Schleifchen, Puppen und Tratscherei, findet man im Indie Film meist dunkel gekleidete, hoch begabte, unbeliebte Außenseiterinnen. Obwohl sich der Vollkontaktsport Roller Derby durch die im Campstil übertrieben aufreizenden Spielerinnenoutfits auszeichnet, bleibt Bliss sich selbst mit ihrem Trikot treu. Ihr hochgeschlossenes funktionales Dress setzt dabei ihren genderneutralen heroischen Kampfgeist in Szene. Auch Vera Farmiga, Hauptdarstellerin und Regisseurin von *Higher Ground* zeigt dieses Frauenbild in der Figur Corinne.

Higher Ground

Das Melodram *Higher Ground* erzählt vom Leben und Glauben von Corinne Walker. Keine der vielen Irrungen und Wirrungen in ihrem Leben „[...] brings the type of catharsis one might expect.“¹¹⁹ Der Filmemacher Todd Haynes beschreibt in *Far from Heaven, Safe, and Superstar: The Karen Carpenter Story: Three Screenplays* die Grundzüge melodramatischer Figuren:

[...] these are really just stories about people falling out of love, about marriages and families in struggle, about social regulation and desire. In other words, these are stories about most of *us*. And unlike more respected dramatic forms that hinge on catharsis and breakthrough, classic melodrama is not about overcoming. The women in these films never transcend their conditions, either in thought or in deed.¹²⁰

¹¹⁶Tung in Inness 99

¹¹⁷Früchtl 399

¹¹⁸Früchtl 399

¹¹⁹J.J. Murphy 120

¹²⁰Haynes xi

In dieser Weise lebt auch Corinne in stetigem Kampf mit sich und ihren christlichen Idealen. Dies ist dem Bildungsroman von *Jane Eyre* nicht unähnlich.¹²¹ Corinne erhält bereits in ihrer frühen Kindheit den “Ruf Gottes” (B) und entschließt sich, der Kirche beizutreten (↑). In Ethan findet sie einen Gleichgesinnten (Sch H Z) und beginnt bald ihre erste und einzige Beziehung zu ihm. Beide erfahren viele Glaubens-, Lebens- und Sinnkrisen (P Lö). Corinne kann dem grausamen Schicksal ihrer besten Freundin nur zusehen. Diese überlebt zwar eine Gehirntumoroperation, ist nach dieser aber stark entstellt und kann kaum noch sprechen (P Löneg.). Durch diesen schrecklichen Verlust zweifelt Corinne heftig an den Wegen des Herrn und wendet sich auch zusehends von ihrem Mann und der Familie ab. Bald fragt sie Gott nach einem eindeutigen Zeichen für seine Existenz und seine Obhut. Als sie vor der Kirche eine Schar von entlaufenden Hunden sieht, nachdem ein Pastor sie an diese Bibelstelle erinnerte, findet sie neuen Glauben und Hoffnung in diesem Zeichen (h). Corinne kommt zurück in die Kirche und singt mit ihrer Familie während der Messe. Sie entschuldigt sich bei ihrem Mann (Ü) und steht nun nicht mehr vor der Kirche, sondern auf der Schwelle (E). Damit wird ein Übergang in ein neues Stadium angezeigt (↑). Dieses ist nicht statisch und muss auch in Zukunft immer wieder neu verhandelt werden. Daher ist dies auch keine Rückkehr, sondern eine Transfiguration. Die Protagonistin durchläuft die Phasen der Aneignung des Glaubens, der Abwendung von diesem und der Neuerkennung, Veränderung und Festigung ihres Glaubens. Der Liebesplot mit Ethan bildet einen entscheidenden Teil in Corinnes Leben, wird bei Corinne aber durch die Liebe zu Gott und zu ihren Kindern übertroffen. Die Heldin sucht und findet immer wieder neue Anhaltspunkte für und gegen die Existenz eines Allwissenden. Diese Suchwanderung bildet den Kern des Filmes.

B ↑Sch H Z P Lö P Löneg. h Ü E ↑

4.2.2 Der direkte Erziehungsroman – Disziplinierung und Training durch die Heldin als Lehrerin in *Amreeka*, *Secretariat*, *Please Give* und *The Blind Side*

In den Erziehungsromanerzählungen zweiter Art steht auch Disziplin und Training im Mittelpunkt, allerdings erfährt die Heldin diese nicht am eigenen Leibe, sondern lässt sie anderen Menschen zuteil werden. Die Heldinnen aller vier Filme sind Mütter, die sich

¹²¹Auch *Eyre* begegnet in ihrer Entwicklung mehreren unterschiedlichen Glaubensformen in den Figuren Mr. Brocklehurst, Helen Burns und St. John Rivers. Nach und nach werden diese in Janes Weltbild eingearbeitet und verworfen.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

in neue Lebensbereiche wagen. Diese Lebensbereiche sind im Fall von Muna in *Amreeka* ein Umzug nach Amerika, bei Leigh Anne in *The Blind Side* entsteht eine neue Situation durch die Aufnahme eines hilfebedürftigen Jungen in die Familie, Katherine in *Please Give* und Penny in *Secretariat* beginnen neue Tätigkeiten. Die Umstellungen und Anpassungsschwierigkeiten der Heldinnen, welche häufig mit Neubewertungen und Umdenken verbunden sind, werden im Prozess als Erfahrungen an die Kinder weitergegeben. Die Heldin steht somit nicht nur vor sich selbst und dem Publikum in einer Prüfung, sondern muss die Situation auch ihren Kindern gegenüber vorbildlich meistern und kommentieren.

Amreeka

Cherien Dabis Einwandererdrama *Amreeka* erzählt die Geschichte der alleinstehenden Mutter Muna aus Ramallah. Nachdem Muna in der Greencard Lotterie die Chance erhält (B), der Schwester in die USA zu folgen, beschließt diese mit ihrem Sohn Fadi das Krisengebiet zu verlassen (C). Bei der Einreise kommen ihre gesamten Ersparnisse abhanden (A), somit ist Muna gezwungen schnell eine Arbeit zu finden (↑). Die ausgebildete Bankkauffrau findet eine Beschäftigung in einem Fast Food Restaurant (P Lö). In diesem Knochenjob, den sie vor der Familie geheim hält, wird Muna beschimpft und degradiert (P Löneg.) Als Schulkameraden ihres Sohnes sie verspotten, stürzt sie und verletzt sich den Rücken (M). Die Familie eilt zu Hilfe (Sch H Z). Ihr Sohn Fadi rächt sich an den gemeinen Klassenkameraden, die für den Unfall verantwortlich sind. Muna muss ihn nach seiner Festnahme mithilfe seines Lehrers (Sch H Z) aus der Untersuchungshaft befreien (P Lö). Durch den Vorfall geht Muna offensiver mit ihrer Arbeit und ihrer Identität um. Sie ist selbstbewusster und steht zu ihren Fehlern. Auch dem Sohn kann sie glaubwürdig erklären, wie er die Umstände als vorübergehend begreifen kann und dabei seinen Stolz bewahrt (P Lö). Beim gemeinsamen traditionellen Essen der Familie und des Lehrers treffen Munas alte und neue Kultur aufeinander und harmonieren (E).

B C A ↑P Lö P Löneg. M Sch H Z P Lö E

Muna sucht hier bis zum Ende des Filmes und wahrscheinlich auch darüber hinaus nach einer Identitätsform im neuen Lebenskontext der amerikanischen Kultur. Im Zusammenleben mit den einzelnen Mitgliedern der Familie ihrer Schwester sieht Muna die verschiedenen Möglichkeiten der Vereinbarung beider Kulturen. Die bloße Kopie einer dieser Lebensformen wäre nicht ausreichend. Muna weiß, dass sie ihren eigenen Grad der Aneignung und Vermittlung alter und neuer Traditionen finden muss. Ein wichtiger Aspekt in diesem Prozess ist ihr Stolz. Die angesehene Bankkauffrau erhält in den Vereinigten Staaten vorerst

nur eine Beschäftigung in einem Burgerladen. Aus der Einsicht der Notwendigkeit heraus nimmt sie diesen Zustand heldenhaft märtyrerisch hin, wird darüber hinaus aber auch erfinderisch. So nutzt sie ihre Position der Kundenbetreuung, um ein pflanzliches Mittel zur Gewichtsreduktion zu verkaufen. Mit diesem Geschäftskonzept ist sie in der Lage, den größtmöglichen Nutzen aus der Anstellung zu ziehen. Munas Reise kann in keinem Fall als Heimkehr betrachtet werden, da ein Rückfall in alte Verhaltensmuster und Identitäten in diesem neuen Kontext unrealisierbar ist. Das aufkeimende Interesse zwischen dem Schullehrer und Muna deutet einen Liebesplot an, wird jedoch in keiner Form ausgearbeitet.

Muna entwickelt sich so durch harte Arbeit und Optimismus zum Vorbild für die Familie der Schwester, für den Schullehrer und für ihren Sohn. Muna meistert die harte Aufgabe sich und ihre Ansprüche in einem fremden Land zurückzunehmen und von vorn zu beginnen.

Secretariat

Penny (Diane Lane) ist eine junge Mutter und Hausfrau, die keine eigene Passion hat (α) und ihren Vater verliert (A). Dieser führte eine beachtliche Pferdezucht. Nach dessen Beerdigung arbeitet sich Penny in die Finanzen und die Logistik des Unternehmens ein (C \uparrow). Die Angestellten und Geschäftspartner ihres Vaters unterstützen sie in ihrem Vorhaben (Sch H Z). Penny beginnt die Arbeit mit der Entlassung eines korrumpierenden Angestellten (P Lö). Danach setzt sie all ihr Talent und ihre Ressourcen auf ein neugeborenes Pferd in ihrem Stall (Sch H Z). Big Red, auch genannt Secretariat, soll als Rennpferd trainiert werden und zu Ruhm kommen. In Lucien, gespielt von John Malkovich, findet sie einen fähigen Trainer (Sch H Z) und mit Ronnie Turcotte den richtigen Jockey (Sch H Z). Durch die vielen Aufgaben und Termine in ihrer neuen Beschäftigung vernachlässigt Penny mehr und mehr ihre Familie (P Löneg.). Die Kinder und der Ehemann sind enttäuscht. Mit den ersten Erfolgen löst sich dieser Unmut jedoch in Wohlwollen auf. Secretariat erzielt nach einigen Hochs und Tiefs die drei größten Gewinne der Geschichte (K S L) und straft alle Zweifler Lügen (E Ü). Zum Ende sehen wir die reale Person Penny Chenery (T).

α A C \uparrow Sch H Z P Lö Sch H Z P Löneg. K S L E Ü T

Penny kehrt nicht heim, sondern wagt einen selbstmotivierten Schritt aus dem Familienhaus. Mit dem Verfolgen ihrer eigenen Interessen und dem Zurückschrauben ihrer Verpflichtungen im Haushalt und in der Familie ist sie eine Auswanderin. Der Erfolg auf ihrer Heldenreise bestätigt und verändert sie. Sie wird, wenn sie zurückkehrt, nicht mehr dieselbe sein. Nun sehen ihre Töchter in ihr ein großes Vorbild und eine Inspiration. Penny kann und will nicht mehr zur hauptberuflichen Hausfrau zurückkehren, jetzt, wo sie ihre

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

wahren Fähigkeiten erkannt hat. Sie ist in der Lage, ihr Ehe- und Familienglück durch diese schwierigen Zeiten zu bewahren. Ihre Liebe zu ihrer Familie und ihrem Mann sowie Pennys Rückkehr zu dieser bilden aber nicht die Hauptkonflikte der Handlung. Diese drehen sich in erster Linie um den schwierigen Weg einer Frau zum Erfolg. Dieser Erfolg ist von Bestand, wird diesbezüglich mehrfach fotografisch und zeitschriftlich festgehalten und kann der Heldin nicht mehr genommen werden. Penny ist und bleibt eine Nationalheldin als Besitzerin des Pferdes, das die drei bedeutendsten Cups Amerikas gewonnen hat.

Please Give

Kate ist die Heldin des Ensemblecastplots von *Please Give*. Dieses ist zugleich „A true Polyphonic Plot, [...] [because it] has several characters, each of whom has an individual goal, but none of these characters' goals becomes *the* featured goal of the film, the narrative's organizing principle.“¹²² Zusätzlich halten sich die Charaktere in fortlaufender Zeit allesamt in relativer Nähe zueinander in New York auf, was ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal des polyphonen Plots darstellt.¹²³

Die Ziele der verschiedenen Figuren¹²⁴ könnten unterschiedlicher nicht sein. Kate wird an dieser Stelle allein wegen der Verbindung ihrer Rolle zum Titel gesondert betrachtet. Nicole Holofceners antikapitalistische Tragikomödie *Please Give* dreht sich um eine junge Mutter, die dem Konsum keine Lust mehr abgewinnen kann und steht damit in der Tradition der Filme Holofceners.

Whereas the average contemporary Hollywood "chick flick" presents the intermingling of the pleasure inherent in consumerism with the satisfaction to be found in romantic and platonic relationships as expected and unproblematic, independent director Nicole Holofcener's films are made outside of the Hollywood economic infrastructure which limits their resources but enables an exploration of this familiar thematic terrain in an unfamiliar way, often critiquing rather than promoting commodity culture.¹²⁵

Was Schreiber über Holofceners Vorgängerfilm *Friends with Money*, anführt, gilt auch für *Please Give*

¹²²Berg 16

¹²³„A distinguishing feature of the Polyphonic Plot is its unity of time and space.“ (Berg 17)

¹²⁴Die Tochter wünscht sich eine Jeans, Mary will eine Beziehung mit Alex (Kates Mann), Rebecca will einen Freund, Andra will nicht bevormundet werden, etc.

¹²⁵Michele Schreiber in Radner/Stringer 178

[...] the film does not dwell in any way on the commodity culture of which they [its characters] are part. Nor does it aestheticize the commodities themselves. When [...] clothing is mentioned, it is for its exquisite construction but also for its astronomical price tag.¹²⁶

Diese generelle antikonsumeristische Haltung wird zum Ende von *Please Give* zum Teil aufgeweicht. Hier ist es eine sündhaft teure Jeans, die sich Kates Tochter wünscht. Die vernünftige Mutter lässt die Tochter erst die Tatsache akzeptieren, dass diese Hose zu teuer ist, bevor sie ihre lernfähige Tochter mit der Hose im Sinne von "bewusstem Konsum" beschenkt.

Nicole Holofcener wird, diesem Argument entsprechend, als "female Woody Allen" gehandelt.

Holofcener's films focus primarily on female characters that are both going through some process of self-discovery and working on their relationships with other women with romantic relationships playing a less important role. The absence of a traditional romance narrative attribute is one point of distinction between her films and those made by Hollywood, causing them to be decidedly more meandering and less 'plot-centric.'¹²⁷

Daraus entsteht das charakteristische Holofcener'sche Filmerlebnis in Abgrenzung zum Hollywood Film - „[...] watching the 'boring truth' of women who make bad choices that lead to unsatisfying conclusions [which] [...] is often uncomfortable because of how skillfully it subverts the model of 'plastic unreality' that we have come to expect from the average Hollywood women's film.“¹²⁸

Die New Yorker Mutter Kate erkennt im Film einen Mangel in ihrem Leben. Als Ausgleich zu ihrem profitorientierten Job als Möbelhändlerin möchte sie den Menschen selbstlos etwas (zurück-)geben (α). Kate beginnt online nach Voluntariaten zu suchen (\uparrow). Wenig später hilft sie im Altersheim und beim Behindertensport (C), bricht dabei aber in einen Weinkrampf aus (P Löneg.). Nach diesen gescheiterten Versuchen verwirft Kate die Voluntariate, aber nicht ihr altruistisches Ziel (deshalb kein \downarrow), denn nun beginnt Kate sich, mehr um ihre Tochter zu kümmern (\uparrow P Lö). Die wertvolle Vase, die sie einem Hinterbliebenen zum Spottpreis abgekauft hatte, bringt sie zurück und kann damit ihr Gewissen beruhigen (P Lö). Kurz darauf hört sie, wie diese Vase zu Bruch geht. Kate und ihr Mann

¹²⁶Schreiber in Radner/Stringer 183

¹²⁷Schreiber in Radner/Stringer 181

¹²⁸Schreiber in Radner/Stringer 182

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

entscheiden sich, der von Akne geplagten Tochter die teuren Jeans zu kaufen und kitten damit den Familiensegen (E).

$\alpha \uparrow C P L\ddot{o} \uparrow P L\ddot{o} E$

Kate ist eine Auswanderin. Sie erkennt eigenständig einen Mangel in ihrem Leben und beginnt diesen zu füllen. Wie Penny begibt sie sich auf die Suche nach neuen Formen ihres Selbst. Die Rückkehr ist insofern nicht möglich, als dass sich ihre Vorstellungen eines ausgefüllten Lebens geändert haben. Zuvor hat ihr der profitorientierte Job mit den teils pietätlosen Verhandlungen mit den Hinterbliebenen antiker Möbelbesitzer nichts ausgemacht. Nun ist sie zu einer Frau mit Gewissen geworden. Erst jetzt hat sie den Mut, eine Vase zurückzugeben bzw. ihrer Tochter auch einmal reuelos ein teures Geschenk zu machen. Mit dieser Auflösung von zwei der Probleme von Kate gibt der Film dem Zuschauer „[...] a feeling of resolution to some of the narrative’s problems but not all, and withholds the rush to emotional release that more conventional mainstream narratives promise in their often contrived happy endings.”¹²⁹

The Blind Side

In den Filmen *The Blind Side* und später auch *The Girl with the Dragon Tattoo* wird eine Frau als Helferin eines starken Mannes gezeigt. In beiden Filmen ist die Hauptrolle der Frau angelegt, bleibt aber weitgehend unrealisiert. Leigh Anne, gespielt von Sandra Bullock, nimmt einen schwarzen obdachlosen Jungen in ihr Heim und ihre Familie auf. Ihre gefühlsbedingte Entwicklung ausgehend von Angst und Ungewissheit gegenüber dem Unbekannten hin zu bedingungslosem Vertrauen und Zuneigung bilden den stärksten Charakterbogen im Film. Leigh Annes Hauptanliegen ist es, dem fast erwachsenen Jugendlichen in erzieherischen Maßnahmen ihr Weltbild basierend auf Großzügigkeit, Respekt, Stolz, Traditionsbewusstsein, Glauben und Toleranz zu vermitteln.

Die Darstellung der Tugenden Leigh Annes läuft parallel zur eigentlichen Haupthandlung des Filmes, die die wahre Geschichte der Sportlerkarriere von NFL-Star Michael Oher nachstellt. Beide Heldenreisen bedingen einander. Leigh Annes steht am Ende der Entwicklung Ohers etwas hinterher, da sich ihre emotionale Bindung zum Adoptivkind nur durch teure Geschenke und beflissene Gesten kommuniziert. So sieht man die Familie bei der Aufnahme eines Fotos für die Weihnachtspost, bei der Leigh Anne erst nach etlichen Minuten des Unbehagens endlich die überraschende “Größe” beweist, den neuen “Sohn” mit auf das Foto zu bitten. Warum durfte dieser nicht von Anfang an mit ins Bild? Dabei

¹²⁹Newman 136

wird die gespaltene Politik Leigh Annes deutlich, welche Oher im Kontext der Familie stets integriert, aber nun nach außen hin nicht auf Anrieb natürlich und selbstlos einbezieht.

In der Struktur des Filmes sind die wesentlichen Funktionen der Sucherreise enthalten. Leigh Anne erkennt, als selbstbezeichnete christliche Frau, den Mangel an Hilfeleistungen in ihrem Leben (α). In dieser Hinsicht zeigt die Figur deutliche Ähnlichkeit mit Kate aus *Please Give*. Daraufhin setzt Leighs Gegenaktion ein: sie nimmt Michael in ihr Heim auf (C \uparrow). Durch das gemeinsame Familienleben gibt und gewinnt Leigh viel. Durch Michael findet die Familie zurück zu traditionellen Familienritualen, wie dem Essen am Tisch und dem Vorlesen für die Kinder (Sch H Z). Leigh engagiert sich in jeder Hinsicht für Michael. So sucht sie seine leibliche Mutter auf (W) und kümmert sich um die Adoption und Ausweispapiere für Michael. Während der Suche nach einer geeigneten Universität für Oher, der nun Starspieler des Footballteams geworden ist, kommt es zum Vertrauensbruch zwischen Leigh und Michael (P). Oher, der sich für "Ole Miss" entschieden hat, wird gefragt, ob ihn Leigh beeinflusst hätte. Dabei wird dem Jungen klar, dass man die Selbstlosigkeit der Mutter auch als Egoismus, Kungelei oder Schacher sehen kann. Michael hinterfragt daraufhin alle von Leigh Anne entgegengebrachten Gesten. Im gemeinsamen Gespräch werden diese Konflikte jedoch wieder aus dem Weg geräumt (Lö), als Oher erkennt, was seine eigenen Interessen sind. Bereits als Oher damit anfängt, mögliche zukünftige Universitäten zu suchen, beginnt der Abspaltungsprozess (M \uparrow). Mit der Familienverabschiedung an der neuen Universität von Mississippi zeigen sich Leigh und Michael ihre wahre Zuneigung und wünschen sich alles gute (L H*).

α C \uparrow Sch H Z W P Lö M \uparrow L H*

Leigh Annes siegreiche Heldenreise beinhaltet zwar das zeitweilige Bangen um ihre Freund- und Bekanntschaften, sowie ihrer und der Gesundheit ihres Sohnes, aber der Erfolg ihres Handelns stellt alles andere in den Schatten.

Zusammenfassung – Erziehungsroman

Die zwei passiven und vier aktiven Erziehungsromanfiguren verhandeln verschiedene soziale Probleme. Hier werden Moral, Religion, Rassismus, Konsumkultur, traditionelle Frauenbilder und Fremdenhass zu zentralen Themen. In jedem der Filme verkörpern die Heldinnen ein progressiveres als das vorherrschende Weltbild und müssen daher hart um Anerkennung und für ihre Rechte kämpfen. Allen gelingt dabei zumindest ein Teilsieg. Die Selbsterziehung und das eigenmächtige Training der Heldinnen aus *Whip it* und *Higher Ground* erscheinen dabei besonders wirkungsvoll. Die Mütter der Erziehungsromane zweiter Ordnung

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

sind aber auch vergleichbar integer, vorbildlich und bemerkenswert in der Unterrichtung ihrer Schutzbefohlenen zu komplexen Themen. Bei Fragen des Selbstwertes, der Selbstverwirklichung und der Bescheidenheit können sie praktischen und auf eigener Erfahrung beruhenden Rat und Zuspruch geben.

4.2.3 Künstlerroman – Inspiration in *Tiny Furniture*, *Black Swan*, *Pariah*, *The Help* und *Precious*

Mit diesem Abschnitt über die Künstlerromanfiguren des Korpus wird die künstlerisch Schaffende als Heldinnenform deklariert. Die untersuchten Individuen zeichnen sich nicht nur durch ihre schillernden Persönlichkeiten und Heldenreisen aus, sondern sind innerhalb dieser bereits im kreativen Dialog mit der Gesellschaft. Die Künstlerinnen dieses Erzähltyps erfahren in der Handlung mehrere Schlüsselerlebnisse, die ihre künstlerische und menschliche Entwicklung prägen. Diese Heldinnen sind durch ihre Berufung besonders stark von der Teilung ihrer Identität in öffentlich und privat gekennzeichnet. In allen Erzählungen führt die Unvereinbarkeit dieser beiden Persönlichkeitsbereiche zu Konflikten.

Die Ballerina Nina in *Black Swan* obliegt ihrem Perfektionismus auf der Bühne und daheim. Auch Skeeter in *The Help* kann ihre schriftstellerische Tätigkeit nicht frei ausüben, sondern nur unter einem Pseudonym und unter Ausschluss der Öffentlichkeit recherchieren und schreiben. Die junge Lyrikerin Alike in *Pariah* nutzt ihre Gedichte, um sich vom Schmerz und Kummer über die Diskriminierung und Bestrafung für ihr Anderssein, Luft zu machen. Die Film- und Performancekünstlerin Aura im Film *Tiny Furniture* kehrt nach Beendigung ihres Studiums zurück nach Hause und findet weder Job noch Inspiration für ihre Arbeit. Dabei erlangt man den Eindruck, dass ihre Mitmenschen ihr die eigene künstlerische Kraft entziehen und für sich nutzen.

Silvia Bovenschen beschreibt die Rolle der Frau in der Kunst seit jeher folgendermaßen: „[...] die Frau, obwohl das große Thema der Kunst, ist als empirisches Wesen nur ihrer vermeintlich inspirierenden Fähigkeiten wegen zugelassen.“¹³⁰ Dementsprechend stehen auch in *Tiny Furniture* männliche und weibliche Kunst einander gegenüber. Aura spielt ihr Talent in jeder Hinsicht herunter. Nur wenn sie ihr Leben organisieren kann, findet sie auch wieder die Worte und die Überzeugung, um sich künstlerisch zu entfalten.

Auch für die Kulturschaffenden der anderen Filme ist es lebenswichtig, Inspiration aus sich selbst, ihrem Umfeld und ihren Umständen zu schöpfen und diese in ihre Werke ein-

¹³⁰Bovenschen 62

fließen zu lassen. In *Tiny Furniture* und *Black Swan* werden Künstlerinnen zu Musen. Aura in *Tiny Furniture* wird ihrerseits nicht inspiriert, Nina in *Black Swan* wird hingegen durch Thomas zu künstlerischem Schaffen beflügelt. In *Pariah*, *The Help* und *Precious* werden die Heldinnen durch die widrigen Umstände in ihrem Leben zum Schreiben inspiriert.

Tiny Furniture

Tiny Furniture ist die einzige Mumblecorekomödie in der Filmauswahl. Filme wie *Medicine for Melancholy*, *Beeswax*, *Cyrus*, *The Exploding Girl*, *Breaking Upwards*, *Humpday*, *Cold Weather* und *Uncle Kent* wurden in Kritikerkreisen viel besprochen, teils hoch gelobt, teils kritisiert, schafften es jedoch nicht, ein breites Publikum zu überzeugen.

Aura (Lena Dunham) die Heldin von *Tiny Furniture* ist eine für das Genre typische allzu menschliche Mittzwanzigerin in der Krise. Aura entspricht in keiner Weise dem Schönheitsideal im Heldinnenparadigma. Dem Hollywood Vorbild zufolge: „[...] to qualify a female hero in a man’s world [...] [she must] be young and beautiful. If not young, then she must be Botoxed to look young. If not beautiful, then she must have silicone breasts, be aided by plastic surgery, wigs, makeup and never ever wrinkle on her pretty face.“¹³¹ Aura ist zwar jung, aber wird oft bewusst unvorteilhaft in Szene gesetzt. Zudem ist sie durch die Realisierung fast aller Aufgaben im Filmprojekt nicht mehr nur Heldin in einer Männerwelt, sondern Heldin in ihrer eigenen Welt.

Bemerkenswert ist dabei das Cast, was zu großen Teilen aus der Familie Lena Dunhams¹³² besteht. Dunham selbst glänzt sowohl als Schauspielerin, Drehbuchautorin und Regisseurin des Filmes. Damit erarbeitet sich Dunham jene Art der Authentizität, die Newman als „[...] sincere production of an artist[...], [...] as a contrast to the dominant process of making movies, which is the Hollywood studio way[...]"¹³³ definiert. Für die Einschätzung und Urteile über den Grad der Authentizität eines Werkes braucht man, laut Newman, „[...] more than just stylistic or thematic differences. It needs knowledge of other kinds of difference as well, such as evidence of authenticity and autonomy that comes from the outside of the experience of the film text *per se*."¹³⁴ Dunhams Besetzung ihrer leiblichen Mutter und Schwester als Mutter und Schwester ihrer eigenen Figur im Film ist demnach authentisch. Während inhärente Authentizität als besondere Herangehensweise an die Kunstproduktion und damit verbundene spezifische Verhandlung zwischen Identität

¹³¹Schubart 5

¹³²Ihre Mutter und Schwester spielen sich selbst im Film.

¹³³Newman 226

¹³⁴Newman 226

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

und Kunstwerk zu verstehen ist, überzeugt die kontextgebundene Authentizität im Sinne einer Authentifizierung der Werke und Werkbestandteile weniger.

Diese zweite Konzeption der durch spezielle Arbeitsweise entstandenen Authentizität erzeugt zwar eine ähnlich besondere Bindung der Künstlerin zu ihrem Werk, diese ist aber für die Außenwelt äußerst schwer zugänglich. Die Familienbande Dunhams und ihre individuelle Relation zu den einzelnen Figuren werden durch die Rezeption des Filmes nicht deutlich. Ihr tatsächlicher Einfluß auf die Aussage- und Wirkungskraft der Filmfiguren und deren Grad an Natürlich- bzw. Künstlichkeit bleibt dabei sehr unklar. Die bloße Besetzung eines dramaturgischen Werkes kann daher kaum authentisch sein; die Art und Weise, wie diese Figuren sich selbst, mit oder ohne Anleitung der Regisseurin, spielen hingegen schon.

Aura ist das Gegenteil der kraftstrotzenden dynamischen Märchenhelden. Sie ist eine Antiheldin - unfähig, mürrisch und schwach. Trotzdem, oder vielleicht sogar aus diesem Grund, verkörpert sie einen zentralen Aspekt des Märchenhelden. Horn beschreibt diesen Aspekt folgendermaßen:

Er ist ein *Auserwählter*, der sich zu erhöhen und die Mangel leidende Umwelt in Ordnung zu bringen vermag. Diese Erhöhung eines Auserwählten ist es, was wir vielleicht als das eigentliche Thema des Märchens bezeichnen können. Und damit gewinnt die Einfachheit und Niedrigkeit des Helden noch eine weitere Bedeutung: Auserwähltsein heißt im Weltbild des Märchens nicht nur das Schicksal einzelner, seltener Priviligierter; vielmehr kann jeder Mensch, auch der einfachste, ärmste, zum Höheren berufen sein.¹³⁵

Dunham schafft es, diese Einfachheit in die Figur der Aura zu überführen. Wie im Film *Stranger than Paradise* von Jim Jarmusch erscheinen die Ereignisse in *Tiny Furniture* unmotiviert. Bei J.J. Murphy heißt es dazu: „Episodic incident replaces drama, and the film substitutes bohemian hanging out for the goal-oriented determinism of conventional plot.“¹³⁶ Die „einfach nur seiende“ Aura verweilt in der Stasis ihrer Existenz. Spannung wird hier über die Antizipation eines Auslösers für die Abreise erzeugt, aber dieser bleibt aus. Dabei zeichnet sich die Heldin durch ein Übermaß an Belastbarkeit aus. Sämtliche Rückschläge und Degradierungen nimmt sie fast in zen-buddhistischer Manier hin und zeigt damit, dass eine Heldin nicht zwangsläufig abreisen muss.

Die Struktur von *Tiny Furniture* ist episodisch. Man kann einen anfänglichen Kontakt- und Perspektivmangel (α) erkennen. Die Filmstudentin Aura hat mit Beginn der Geschich-

¹³⁵Horn 43

¹³⁶J.J. Murphy 45

te ihr Studium und ihre Beziehung beendet. Nun steht sie vor der Tür der Wohnung der Mutter, Siri. Sie trifft alte Freunde wieder und findet neue (Sch H Z). Durch eine alte Bekanntschaft bekommt sie einen Job in einem Restaurant (C). Dort lernt sie den Koch kennen und verliebt sich in ihn (Sch H Z). Gleichzeitig nimmt sie während der Abwesenheit ihrer Mutter eine flüchtige Bekanntschaft in deren Wohnung auf. In dieser Zeit gerät Aura in heftige Auseinandersetzung mit ihrer Schwester (P Löneg.). Als ihre Mutter heimkehrt, kommt es auch zwischen Aura und ihrer Mutter zum Eklat (P M). Aura muss den beleidigten Nutznießer Chad aus der Wohnung schmeißen (Löneg.). Nach der herben Enttäuschung eines lange vorbereiteten geplatzten Dates (W) mit dem Koch Frankie (P M Löneg.) und ihrer Jobkündigung, kommt es dennoch zum Treffen der beiden. Frankie und Aura verstehen sich gut und schlafen in einem Rohr auf einer Baustelle miteinander (E). Wenig später sieht Frankie eine alte Bekannte auf der Straße und schubst Aura hinter ein Auto, damit er nicht mit ihr gesehen wird (Ü). Die verletzte Aura sucht Trost bei Siri. Endlich gesteht sie ihr, dass sie ihr Tagebuch gelesen hat und viel dabei gelernt hat (Ü). Außerdem beichtet sie ihr von ihrer nächtlichen Eskapade mit Frankie. Aura bietet Siri eine Rückenmassage an, zum ersten Mal ist Aura bereit zu geben und nicht nur zu nehmen. Dafür darf sie endlich im großen Bett von Siri nächtigen (h). Dieses vormals schwesterliche Privileg und Ritual wurde ihr zuvor mehrfach verwehrt, nun hat sie sich dieses Sonderrecht zurückerobert.

α Sch H Z C Sch H Z P Löneg. W P M Löneg. Lneg. E Ü h

Die Geschichte Auras erzählt viele verschiedene Ereignisse mit wechselnder Intensität. Ein zentrales Ziel ist nur selten erkennbar. Beginn und Ende der Beschäftigung im Restaurant können als Wendepunkte gesehen werden. Dennoch sind diese beiden Aktabgrenzungen nicht befriedigend, da Auras Aushilfetätigkeit von Anfang an nur als erste Zeitüberbrückung bis zu einer richtigen Anstellung gesehen wird. In ähnlicher Weise können die Aufnahme und der Rausschmiss des jungen Youtube-Künstlers Chad als Wendepunkte eines möglichen Liebesplots gelten. Dem widersprechend wird erst mit Frankie ein potentieller Freund etabliert, dessen Enttäuschung wesentlich schwerer wiegt, aber kürzer dauert, als der Rausschmiss Chads.

Auch die Entwicklung der Mutter-Tochterbeziehung verläuft in distinktiven Phasen. Zu Beginn scheint die Mutter sich wenig um die Tochter zu scheren, ihr Interesse gilt hauptsächlich der eigene Fotokunst mit kleinen Möbeln. In einem möglichen zweiten Akt entwickelt sich die Anteilnahme der Mutter allerdings in Form von Frustration und Ärger mit Aura. In der dritten Phase versöhnen sich die Frauen und haben eine mutual warmherzige gemeinsame Lebensform gefunden.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Der Film *Tiny Furniture* hat noch starke Anleihen zum Heimkehrerplot. Die Handlung setzt direkt nach der Rückkehr der Heldin vom Studium ein. Auch das Ende beschäftigt sich mit einer Heimkehr. Die Heldin kriecht zum Ende des Filmes endlich zurück in das Bett der Mutter, ist jedoch im gleichen Zuge auf der Suche nach sich selbst, nach Liebe und nach künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Unterkunft im Hause ihrer Mutter führt immer wieder zu heftigen Familienkonflikten und widerstrebt den Vorstellungen der Heldin Aura. Das scheinbare "Happy End" im Rückzug in die Sicherheit und Wärme der mütterlichen Schlafstadt ist für sie wohlwissentlich nur eine Übergangslösung.

Deshalb ist sie trotz dieser Rückkehr zu ihrer Mutter im Wesen eine Suchende. Bis zuletzt schöpft sie ihr volles Potential nicht aus. Ihre Ideale bleiben unerreicht und veränderlich. Die Heldin leidet an einem schwachen Selbstbewusstsein und Selbstmitleid. Die wachsende Nähe zur Mutter verursacht bei Aura, anders als bei der Schwester, Lähmung. Aura steht hier bis zuletzt im Schatten der künstlerisch etablierten Mutter. Die endlosen Prüfungen und Kämpfe führen weder zur Abreise noch zum erwarteten konventionellen Sieg bzw. einer Lösung und Liquidation. Aura bleibt ziellos und weitgehend passiv. Den genauen Grund für diesen Zustand kann man kaum verorten. Ihr gesamtes Umfeld, Freunde und Familie, ist inspiriert und befindet sich im kreativen Prozess. Nur Aura, die sich eine solche Kreativität wünscht, ist blockiert.

Der Ton des Filmes kann mit dem von Jeffrey Sconce geprägten Begriff des Smart Cinema beschrieben werden. Damit bezeichnet er „[...] an American school of filmmaking that survives (and at time thrives) at the symbolic and material intersection of 'Hollywood', the 'indie' scene and the vestiges of what cinephiles used to call 'art' cinema.“¹³⁷ Diese neue Tradition folgt strukturell den Hollywood Konventionen, übt aber über Ausdrucksweise Kritik: „[...] the new smart cinema has for the most part re-embraced classical narrative strategies, instead experimenting with *tone* as a means of critiquing 'bourgeois' taste and culture.“¹³⁸ Als Definitionsgrundlage deklariert Sconce

[...] a number of shared elements, including 1) the cultivation of 'blank' style and incongruous narration; 2) a fascination with 'synchronicity' as a principle of narrative organization; 3) a related thematic interest in random fate; 4) a focus on the white middle-class family as a crucible of miscommunication and emotional dysfunction; 5) a recurring interest in the politics of taste, consumerism and identity.¹³⁹

¹³⁷Sconce 351

¹³⁸Sconce 352

¹³⁹Sconce 358

Das Zusammenspiel aus ungeschönter Ästhetik, episodischer Erzählweise, fast schicksalhafter Determiniertheit der Heldin gegenüber ihrer Mutter und einfachem Stil machen *Tiny Furniture* aus.

Die Spezifik des Stils von Aura ist sprachlich gesehen sehr jugendlich. Generell wird im Mumblecore Film die Sprache der Jugend imitiert. Diese Tradition entstand unter anderem durch Regisseure wie Richard Linklater, der mit seinem „[...] use [of] the clichés of young people’s speech“¹⁴⁰ der Sprache seiner Charaktere „a certain authentic ring“¹⁴¹ gibt. Typisch für den Ton des Mumblecore und auch Auras Idiolekt ist die sogenannte „quirkiness“, „[...] a kind of tone or sensibility[...]“¹⁴² „[with] [...] a quality of oddness or eccentricity which comes across (or is intended to) as charming or hip because of its very oddness or eccentricity.“¹⁴³

Der Film beantwortet mit den Mitteln des smart cinema und seiner quirkiness die Frage nach dem künstlerischen Subjekt außerhalb der inspirierten Schaffensphasen. Die Heldin scheint sich und die Eindrücke in ihrem Leben zu sammeln bis sich diese aufbäumen und in ein nächstes Filmprojekt fließen. In den Zeiten abwesender Muße bzw. Muse leidet der Künstler an sich und der Welt und erscheint dabei allzu menschlich.

Pariah

Während einige Korpusfilme sich nur punktuell dem Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe nähern, befasst sich *Pariah* ausschließlich mit dieser Thematik. „[*Precious*, *The Girl With the Dragon Tattoo*] [...] and *The Kids are Alright* (Lisa Cholodenko, 2010) [only] toy with lesbian themes to varying degrees, while using a combination of [...] tactics [proper heterosexual partners and defeat or death to Lesbians], including straight sex and hetero stars.“¹⁴⁴ In der Darstellung der lesbischen Hauptdarstellerin fällt jedoch eine Tatsache auf: das lesbische Mädchen braucht ein Gegenüber: ein Mannsweib (Butch). Denn „[...] without the butch, the femme lesbian loses her narrative legibility and simply appears as one of the girls. The butch [...] marks the lesbian’s difference and implies the sexual aspect of the relationship.“¹⁴⁵ In Kesslers Analyse des Films *Kissing Jessica Stein*, entdeckt sie eine Normalität durch den genrehybriden Ansatz des Filmes. Diesem Ansatz folgt auch *Pariah*.

In *Pariah* wird die Geschichte des Mädchen mit dem bezeichnenden Namen Alike erzählt. Wie *Kissing Jessica Stein* bedient sich *Pariah* eines „[...] multi-genre approach - using cha-

¹⁴⁰J.J. Murphy 254

¹⁴¹J.J. Murphy 254

¹⁴²Newman 44

¹⁴³Newman 235

¹⁴⁴Kessler in Radner/Stringer 216

¹⁴⁵Kessler in Radner/Stringer 216

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

racters, conflicts, and stories familiar to the coming-of-age tale, romantic/screwball comedy, and maternal melodrama - to reinforce a sense of stasis and 'normalcy' in its girl-girl (almost) love story."¹⁴⁶ Anders als in *Kissing Jessica Stein* wird die Protagonistin in *Pariah* jedoch nicht wieder infantilisiert.¹⁴⁷ Mit der Umentscheidung zur Heterosexualität wird die Handlungsgewalt der Heldin in *Kissing Jessica Stein* entkräftet. Im Gegensatz dazu bleibt Alike sich und ihrer Identität treu. Sie ist kein verwirrter Teenager, der durch eine Krise geht und am Ende wieder "normal" wird. Gutenberg schreibt in diesem Zusammenhang:

Über die Bedeutung für die Persönlichkeitsentwicklung der einzelnen Frau bzw. Figur hinaus spielt das Coming Out jedoch für die Konstitution und Aufrechterhaltung einer kollektiven lesbischen Identität eine entscheidende Rolle. In diesem Sinne fungiert das Coming Out ähnlich wie eine Initiation als Übergangsritus zu einer neuen Lebensform und Gruppenzugehörigkeit und hat damit zusätzliche Bedeutung als politischer Akt[...].¹⁴⁸

Auch Alike erfährt eine Persönlichkeitsentwicklung bei ihrem Coming-Out. Dabei bestand die Gruppenzugehörigkeit Alikes aber bereits vor der Offenbarung ihrer sexuellen Identität und wurde durch das Coming-Out und die damit verbundenen Probleme und Entwicklungen sogar eher aufgeweicht.

Pariah wurde bereits 2007 als Kurzfilm mit Laura und Alike in gleicher Besetzung umgesetzt und erschien nun 2009 in Spielfilmlänge. *Pariahs* Executive Producer Spike Lee erkor bereits im Film *She's Gotta Have It* eine junge freizügige promiskuitive Afroamerikanerin zur Heldin. In *Pariah* wird eine weniger freigiebige, aber lesbische Figur entwickelt. Die Heldin, Alike, träumt von einer romantischen treuen Liebe zu einer Frau. Der Wunsch nach Anerkennung und Identität (α) bewegt sie zur Suche nach einer Gleichgesinnten (C). Mit ihrer Freundin Laura begibt sie sich ins Nachtleben der Homoszene. Gleichzeitig beginnt sie, für ein Schulprojekt Gedichte zu schreiben. Ihre Lehrerin spornt Alike dabei an, ihre Gefühle in ihre Sprache zu überführen und sich dabei um ausdrucksstarke Sprache zu bemühen (Sch H Z). Alike trägt ihre Gedichte vor und gewinnt dabei zunehmend mehr Selbstvertrauen. Die Mutter, die die androgyne Art der Tochter misbilligt, trägt ihr auf mit Beena zur Schule zu gehen (B). Wider Alikes Erwartungen ist Beena eine interessierte loyale Freundin und beide beginnen sich zu verstehen (Sch H Z). Beena erkennt schnell, dass Alike keinen Freund sondern eine Freundin sucht. Alike und Beena nähern sich einander

¹⁴⁶Kessler in Radner/Stringer 221

¹⁴⁷vgl. Kessler in Radner/Stringer 222

¹⁴⁸Gutenberg 186f.

(↑) und verbringen eine Nacht zusammen, Alikes erstes Mal (P Lö). Die Freude von Alike ist jedoch nicht von langer Dauer, denn am Morgen offeriert ihr Beena, dass sie weder an einer Beziehung mit ihr, noch an Frauen interessiert wäre und nur experimentieren wollte (M). Zusätzlich verprügelt die Mutter sie nach ihrem Coming-out (P Löneg.), sodass Alike zu Laura flüchtet (V R). Hier erfährt sie, dass sie zum Studium angenommen wird (h). Bei einem letzten Treffen mit der Mutter erhält sie keine Entschuldigung (P Löneg.), vergibt ihr aber ihrerseits und macht sich dann auf den Weg zum Studium nach Berkeley (↑).

α C Sch H Z B Sch H Z ↑P Lö M P Löneg. V R h P Löneg. ↑

Die drei Akte werden deutlich voneinander abgegrenzt. Der Beginn und das Ende der Beziehung zu Beena bilden einen Rahmen um den Mittelteil der Geschichte. Mit der gescheiterten Rückkehr, der von Beena verletzten Alike wird ein Neuanfang zur letzten Hoffnung. Diesen erhält sie mit dem Stipendium, welches ihr ihre Kunst ermöglicht hat. Die Heldin kann nicht mehr heimkehren und dort so leben, wie sie ist, deshalb reist sie erneut ab und entwickelt sich und ihre Poesie weiter. Die Debatte über Erfolg und Misserfolg bleibt in diesem Zusammenhang unbeantwortet. Einerseits scheitert die Heldin in Bezug auf Anerkennung durch die Familie, andererseits ist Alike im Hinblick auf ihre Kunst erfolgreich und anerkannt.

Wieder ist es die Überführung der existentiellen Konflikte der Heldin in eine ganz persönliche poetische Sprache, die das Heroische der Figur erzeugen. Sowohl überwältigend sprachliche Bilder von Liebe und Glück, als auch Schmerz und Leid finden Ausdruck in Alikes Poemen. In ihrem letzten Gedicht beschreibt sie ihre innere Zerrissenheit als eine Freiheit, nicht zu fliehen, sondern sich zu entscheiden zu gehen. Auch der folgende Film handelt von einem solch schmerzvollen und befreienden Abschied.

Black Swan

Darren Aronofskys Künstlerdrama *Black Swan* erzählt die Geschichte der jungen New Yorker Ballerina, Nina Sayers. Dieser Multiple Personality (Branched) Plot ist „an interesting variant of the Parallel Plot [...] one in which the multiple protagonists are the same person, or different versions of the same person.“¹⁴⁹ Die Schizophrenie der Heldin wird jedoch bis zum Ende des Filmes verschleiert. Wie im Film *Fight Club* erfahren wir erst in den letzten Momenten der Handlung, dass die Heldin nicht mit ihrer Alternativbesetzung gekämpft hat, sondern sich selbst Leid zugefügt hat.

Die ambitionierte Kindfrau Nina erhält die Möglichkeit, die Rolle ihres Lebens zu tan-

¹⁴⁹Berg 19

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

zen. Der Intendant Thomas will das Ballett zu Pjotr Iljitsch Tschaikowskis *Schwanensee* aufführen. Darin wird die Schwanenkönigin als Doppelrolle mit schwarzem und weißem Schwan von der gleichen Person getanzt. Die Rolle der Schwanenkönigin vereint jedoch Gegensätze in sich, die Nina nicht in sich trägt. Sie soll sowohl den weißen, lyrischen, guten als auch den bösen, betörenden, schwarzen Schwan glaubhaft tanzen. Die beiden Rollen spiegeln die Dichotomie zwischen dem apollonischen und dem dionysischen Prinzip wider. Nina, die immer noch bei ihrer dominanten Mutter wohnt, ihren eigenen Körper noch nicht kennt und damit perfekt die Unschuld des weißen Schwanes imitieren kann, scheitert an den Abgründen des schwarzen Schwans.

Um sich das Dämonische der Rolle vollständig anzueignen, muss Nina aus ihren starren, verbissenen Verhaltensmustern ausbrechen. Thomas gibt ihr im Zuge des "Loslassens" die Hausaufgabe, sich selbst zu berühren. Damit soll die beherrschte vernunftgesteuerte Automatenfrau sich ihrer sinnlichen, körperlichen Seite nähern. Nina begibt sich mit Lily, ihrer Zweitbesetzung im Stück, in das wilde Nachtleben New Yorks und beide enden im Bett miteinander. Weil Lily ihr Treffen am nächsten Morgen bestreitet, Ninas Tür morgens nicht mehr von innen verriegelt ist und Lily während ihres Exzesses die Worte ihrer Mutter "sweet girl" verwendet, kann die Episode sowohl autoerotisch als auch inzestuös gedeutet werden. Nina haluziniert während der Szene, dass sich Lily immer wieder in ihr eigenes Ebenbild verwandelt. Unaufgelöst bleibt, wer ihr am Ende mit dem Kissen die Luft nimmt. Auch Nina selbst wäre dazu imstande, ersticht sie sich doch in einer weiteren solcher Wahnvorstellungen selbst.

Diese Suchende erfährt keinen anfänglichen Schaden, sondern ist hauptsächlich durch einen tief sitzenden Mangel getrieben. Nina hat, ihr Ziel vor Augen, bisher keinerlei "weltliche" Erfahrungen gesammelt, ist von ihrer Mutter abhängig und ihr hörig, hat keine Freunde und kennt kein Leben außerhalb ihrer Arbeit. Dieser Mangel zeigt sich an ihrem unerfüllten Leben, in welchem die Entbehrungen, die sie bislang für ihre Karriere machen musste, noch immer nicht mit Anerkennung, Ruhm und Ehre aufgewogen wurden (α). Dieses Manko wird Nina deutlich als sie fälschlicherweise annimmt, dass sie die Hauptrolle nicht bekommen hat. Thomas berichtet ihr, er habe sich bereits für Veronica entschieden, um sie auf die Probe zu stellen. Nina verbalisiert ihre Enttäuschung nicht, äußert diese aber mit einem Biss als Thomas sie küsst. Durch diesen Ausbruch gewinnt sie die Rolle (B). Ihre Annahme der Rolle leitet den zweiten Akt ein (\uparrow). Mit Lily gewinnt sie eine Helferin bzw. ein Zaubermittel (Sch H Z). Beide erleben in der bereits beschriebenen Exzessszene eine Wegweisung (W). Durch sie gelangt Nina in den psychischen Zustand, der ihr bei

der Perfektion ihrer Rolle hilft (Z). Bezeichnenderweise wirft Nina wenig später all ihre Kuscheltiere weg, denn sie ist jetzt erwachsen. An der sonst so infantilen in rosa und weiß gekleideten zierlichen Ballerina zeigen sich nun Zeichen der *femme fatale*. Zuvor behielt sie „in ihrer bewussten Entscheidung für das Kindliche [...] etwas Vor-Sexuelles in sich, etwas, das noch nicht definiert ist und nicht in die Dichotomie der Geschlechter eingeordnet werden kann.“¹⁵⁰ Nun wird sie zur fast hysterischen, lustvollen Wilden. Der zweite Akt erstreckt sich bis zum Ende des Filmes. Denn Nina kehrt nicht zurück, sie probt ihre Rolle und führt sie auf (P Lö). Im Schlußton und dem tosenden Applaus (E) der Aufführung erreicht sie ihr Ziel der Perfektion (L) und liquidiert damit ihren Mangel, aber stirbt noch im gleichen Moment. Dabei ist es ihr *Method Acting*, d.h. die Überführung ihres inneren Konflikts in die beiden Personae ihrer Doppelrolle, das ihre Darbietung vervollkommnet.

Black Swan folgt einer Struktur mit folgender Formel:

α B \uparrow Sch H Z W P Lö E L

An der Arbeitsweise Aronofskys zeigt sich die Reibung zwischen Independent Film und Hollywood Produktion. „The example of Darren Aronofsky proves that not all Sundance alumni find their way in the studio system.“¹⁵¹ Der durch seine Filme *Pi*, *Requiem for a Dream* und *The Fountain* preisgekrönte „[...] Brooklyn-born filmmaker [...] looked set to be a major player. Yet he has suffered from mainstream studios being unwilling to accomodate his vision.“¹⁵² Dieser Konflikt spiegelt sich in der meist melancholischen Stimmung seiner Filme, aber auch in der Eigeninitiative seiner Figuren wider. Auch Ninas erster Versuch, sich das Dionysische, nach dem Willen ihres Intendanten Thomas, durch Lust anzueignen, scheitert. Erst als sie die zerstörerische Kraft des schwarzen Schwans auf ihre eigene schmerzhafteste Weise verinnerlicht, erlangt sie Perfektion.

Precious

Zwar hat Precious ein Übermaß an Schädigung durch ihre Mutter und ihren Vater erlitten, doch Rache steht in dieser Erzählung nicht im Fokus der Heldinnenmotivation. Precious hat es nicht wie die geschädigte Mattie in *True Grit* auf Vergeltung an ihren Peinigern abgesehen, Precious will einfach nur frei von ihrer Mutter sein und in Ruhe mit ihren Kindern leben. Daher ist sie eine Auswanderer- und keine Opferheldin.

Wie in *Martha*, *Marcy*, *May*, *Marlene*, *We Need to Talk About Kevin* und *Contagion* wird in *Precious* neben der erzählten Zeit auch Stück für Stück Vergangenes erzählt. Bei all

¹⁵⁰Hopfner 29

¹⁵¹Mottram 438

¹⁵²Mottram 438f.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

diesen Filmen wird in den flashbackartigen Vergangenheitsschnipseln ein Spannungsbogen aufgebaut. Dieser kulminiert in der finalen Enthüllung, die das ungewöhnliche Verhalten der Heldin nun endgültig begründet. In *Martha, Marcy, May, Marlene* und *We Need to Talk About Kevin* bildet der Vergangenheitsplot in der angeführten Analyse sogar den Hauptstrang der Erzählung. *Precious* und *Contagion* fokussieren sich eher auf die sich zuspitzenden Ereignisse der Gegenwart als auf die vergangenen, obwohl auch hier kurz vor dem Ende eine furchtbare Offenbarung aus der Vorzeit erfolgt.

Die erste Schädigung erhält Precious (Gabourey Sidibe) durch ihre ungewollte Schwangerschaft durch ihren Vater (A). Ferner wird sie von ihrer Mutter geschlagen und gedemütigt (A). Als die Schulleitung von ihren Umständen erfährt, wird ihr ein Angebot für eine Spezialschule unterbreitet (B). Precious geht zur Schule (C ↑) und findet in ihren Mitschülerinnen und ihrer Lehrerin Freunde (Sch H Z). Die Analphabetin lernt nun lesen und schreiben und beginnt ihr Leben und ihre Gedanken festzuhalten (Sch H Z). Mitten im Unterricht kündigt sich die baldige Geburt an und alle stürmen ins Krankenhaus (W). Ihr Pfleger, gespielt von Lenny Kravitz, und ihre Großmutter stehen ihr zur Seite (Sch H Z). Nach der Entbindung (K M S) flüchtet Precious aus der Wohnung der Mutter, nachdem diese ihr Kind schlagen will. Damit kann sich Precious von ihrer Schädigerin befreien (L). Zunächst findet Precious Unterkunft bei ihrer Lehrerin (P Lö) später in einem Heim (P Lö). Precious erfährt nun auch noch, dass sie HIV positiv ist (P Löneg), worauf ihre Lehrerin ihr rät, ihr Leben schriftlich für die Menschen, die sie lieben, festzuhalten. Precious besteht die Abschlussprüfung und beendet ihre Schulausbildung (↓). Im Sozialamt kommt es zur Konfrontation mit ihrer Mutter (K M S), in der Precious der Angestellten (Mariah Carey) die ganze Wahrheit über ihre Eltern erzählt (Ü St). Precious bekommt nun das Sorgerecht für ihr erstgeborenes Kind und kann sich radikal von der schädlichen Mutter abkapseln.

Die gequälte Heldin durchlebt einen Bildungsroman. Nicht nur lernt sie lesen und schreiben, sie erfährt auch, was wahre Freundschaft ist. Das Leid, das die Hauptfigur erfährt, wird dabei stets durch die Freude in ihrem Leben und in ihren Tagträumen aufgewogen. Precious einzige Hoffnung auf Leidenslinderung bedeutet eine größtmögliche Entfernung von ihrer Mutter. Somit ist sie eine suchende Heldin. Mrs. Rains findet für Precious eine Unterkunft in einem sogenannten "Halfway House". Diese Bezeichnung für resozialisierende Wohnprojekte, welche im Deutschen keine Entsprechung findet, beschreibt die Heldin und die Art ihrer Heldenreise vortrefflich. Sie steht noch immer und weiterhin zwischen ihrem alten Leben und ihren Träumen, weil sie schon die Hälfte des Weges hinter sich hat, wird

sie nicht mehr um- bzw. heimkehren, sondern weitergehen. Sie verfolgt ihre eigenen Ziele, eine gute Mutter zu sein, sich ihren Kummer in ihren Geschichten Luft zu machen und nicht aufzuhören, an sich und ihre Träume zu glauben.

Die beiden Akte des Filmes sind durch die Wendepunkte Schulbeginn und Schulabschluss markiert.

A B C ↑ Sch H Z W Sch H Z K M S L P Lö P Löneg. ↓ K M S Ü St

Die Erzählung von *Precious* kann ebenfalls als Schelmen- oder pikaresker Roman gelesen werden. Diese Textform ist dem Bildungsroman und seinen Untergruppen nicht unähnlich. Zwar geht hier der Bildungsaspekt verloren, doch wird in ihm gleichermaßen ein zunächst kindlich unreifes aber bauernschlaues Individuum über einen längeren Zeitraum begleitet. Die meist episodenhaften Ereignisse während dieser Zeit werden vom Schelm glimpflich überstanden und können auf dessen Persönlichkeit wirken. Das oft mittellose Individuum durchläuft eine Reise durch alle sozialen Schichten. All diese Attribute finden sich auch in der Erzählung *Precious*. Ihr "glimpflich Überstehen" der Situation wird zwar durch ihre Krankheit abgeschwächt, aber ihr ungebrochener Optimismus, der sich in den wiederholten Tagträumen der Heldin als Superstar spiegelt, hilft der Heldin nicht zu verzagen. Dieser lebensbejahende Glauben ist schöpferisch, inspirierend, bildend und heldenhaft.

The Help

Die Romanadaption *The Help* adressiert den Aspekt der "inter-racial feminist kinship", wie ihn Ewa Plonowska Ziarek in ihrem Beitrag in *Feminism at the Movies* betrachtet.¹⁵³ Besonderes Augenmerk legt sie dabei auf die schwarzen Dienstmädchen in den Südstaaten, wie sie in *The Secret Lives of Bees* dargestellt werden. Auch in *The Help* geht es um diese Hausangestellten. Eugenia Phelan (Emma Stone), genannt Skeeter, ist eine junge weiße Schriftstellerin und macht es sich zur Aufgabe, die Lage der unterdrückten schwarzen Bediensteten in Jackson, Mississippi, literarisch zu dokumentieren und damit zu verbessern. Die Dichotomie zwischen öffentlichem und privatem Raum erhält hierbei vor dem Hintergrund der Rassenunterschiede besondere Brisanz. In dem Moment, indem Skeeter an die Türen der schwarzen Hausangestellten klopft und diese interviewen will, dringt sie in deren Welt ein, d.h. „[...] in their homes [...] where black people could affirm themselves as subjects [...] as [...] space[s] of recovery and resistance to political domination[...]“¹⁵⁴ Diese Grenzüberschreitung erfolgt über erhebliche Hürden, wird aber bald als glaubwürdiger

¹⁵³"Kinship and Racist Violence in Gina Prince-Bythewood's *The Secret Lives of Bees* 2008" Ziarek in Radner/Stringer 257ff.

¹⁵⁴Ziarek reflektiert bell hooks in Radner/Stringer 259.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

politischer Verbesserungswille und nicht Selbstbereicherungsversuch erkannt und ob ihres Mutes belohnt. Nicht nur wird Skeeters Buch ein Erfolg, die Frauen bilden auch eine ausnahmslose Gemeinschaft, eine „[...] kinship [which] mediates the relations between public and private spheres, between the family and the state.“¹⁵⁵

Bemerkenswerte Parallele der beiden Filme ist auch die Tatsache, dass sich die weißen Kinder in der Obhut ihrer schwarzen Kindermädchen deren Umgangssprache aneignen. Die kleinen Mädchen bauen somit eine stärkere Bindung zu ihren Erzieherinnen als zu ihren leiblichen Müttern auf. Ziarek erkennt darin eine Möglichkeit zum Durchbrechen der Rassenstigmatisierung. „It is among such kin that [they] [...] can unlearn the patriarchal and racist stereotypes and learn language anew, in another idiom, both black and white, oral and written.“¹⁵⁶ So ist auch Skeeter von einer Haushälterin aufgezogen worden. Die Titelheldin, Aibileen Clark, beendet jedoch ihre Anstellung bei ihrer Arbeitgeberin. Dadurch geht man davon aus, dass das kleine Mädchen, welches bis dato unter Aibies Obhut stand, den Lehrsatz ihres Kindermädchens: „You is kind, you is smart, you is important.“ wieder vergessen wird.

The Help erzählt die Geschichte von Skeeter in Jackson in den frühen 1960ern. Eugenia Phelan hat keinen Mann und keine Arbeit (α). Sie erhält einen Job bei einer Zeitung, in der sie eine kleine Kolumne schreibt (B). Außerdem findet sie in Mrs. Stein aus New York eine Verlegerin für ihr Buchprojekt (B), darin will sie über die Situation der schwarzen Hausmädchen zur Zeit der Civil Rights Bewegung berichten (C \uparrow). Skeeter beginnt die Arbeit mit Aibie (Sch H Z). Aibie erzählt ihre Geschichte und Skeeter schreibt mit. Bald erzählt Aibie ihren befreundeten Kolleginnen von Skeeters Projekt und diese schließen sich ihr an (Sch H Z). Skeeter findet in Hilly eine Erzfeindin, die die Rechte der Afroamerikanerinnen zwar offiziell mit ihrer Mitgliedschaft in einer Hilfsorganisation für schwarze Kinder unterstützt, aber privat die Würde ihres Hausmädchens mit Füßen tritt. Skeeter ist auf einige Kontakte in Jackson angewiesen und so lässt sie sich durch Hilly mit einem Mann verkuppeln, doch die Liaison ist nur von kurzer Dauer (P Löneg.). Bald geraten Hilly und Skeeter aneinander und es kommt zum offenen Schlagabtausch, den Skeeter für sich entscheidet (K M S). Skeeter veröffentlicht ihr Buch mit den entsetzlichen und spannenden Geschichten aus dem Alltag der Bediensteten (P Lö L). Darin wird Hilly diffamiert (Ü St). Ihr Versuch, sich darüber zu echauffieren, bleibt aber vergebens (K S). Skeeter verteilt die Tantiemen des Buches an die Hausmädchen und erhält eine Anstellung bei ihrer Verlegerin Mrs. Stein (E T \uparrow).

¹⁵⁵Ziarek nimmt Bezug auf Judith Butler in Radner/Stringer 260.

¹⁵⁶Ziarek in Radner/Stringer 266

α B C ↑Sch H Z P Löneg. K M S P Lö L Ü St K S E T ↑

Skeeters Buchprojekt bildet einen abgeschlossenen Mittelteil. Die Heldin kehrt zwar zu Beginn der Geschichte zurück in ihren Heimatort, aber sie hegt kein Interesse daran, für immer hier zu bleiben. Mit ihren progressiven Ansichten zu Bürger- und Frauenrechten passt sie nicht in das Bild der Kleinstadt, sondern weiß, dass sie in New York besser aufgehoben ist. Skeeter möchte die Welt verändern, möchte den armen degradierten Kindermädchen eine Stimme geben, weil sie selbst bei einer liebevollen schwarzen Haushälterin aufgewachsen ist.

Skeeter schafft es in heroischer Weise, den Kinder- und Hausmädchen die Revision ihrer mangelnden Rechte und eine anerkannte Berechtigung einzuräumen. Stand sie zu Beginn noch unter dem Verdacht, die Schicksale der Frauen zu ihrer eigenen Bereicherung auszubuten, wird dieser Gedanke durch Skeeters Eifer, ihre Großzügigkeit und den Erfolg des Buches untragbar. Dabei macht der Film bald eine interessante Wendung, die den heldenhaften Großmut Skeeters verdeutlicht. Mit zunehmender Vervollständigung des Buches wendet sich der Blick von der Autorenheldin hin zum Subjekt ihrer Arbeit. So zeigt das Ende der Geschichte Aibie auf einem Weg in die Zukunft. Diese erklärt dabei, dass sie auch mit dem Schreiben beginnen wird. Skeeter zeigt durch die anonyme Autorenschaft, das Teilen der Einkünfte und ihre eigene Zurücknahme nach der Veröffentlichung heldenhaft inspirierte Bescheidenheit. Diese bekräftigt das romantische Ideal des Künstlers, als einem Kunstschaffenden aus Berufung, aus der Freude daran und aus dem Glauben an die Sache.

Zusammenfassung – Künstlerheldinnen

Die Inspiration zum künstlerischen Schaffen ist individuell. In Auras Fall ist es eine Liebesbeziehung und eine Anstellung, die sie zu ihrem letzten Video inspirierten. Etwas Ähnliches wäre nun wieder vonnöten, um wieder künstlerisch tätig zu werden. Nina in *Black Swan* braucht für die Verkörperung zweier diametraler Figuren den inneren Konflikt, den Kampf mit sich selbst, dem sie erliegt. Damit werden hier zwei verschiedene Inspirationsquellen gezeigt.

Die drei Schriftstellerinnen der Filme *Pariah*, *The Help* und *Precious* machen schreckliche Erfahrungen, die sie niederschreiben müssen. *Precious* und *Alike* erleben am eigenen Körper, was Unterdrückung und Schmerz bedeutet. Skeeter arbeitet hingegen im Dienste anderer als Sprachrohr der Haushälterinnen in ihrem Geburtsort und gibt das Leid und die Arbeitszustände im Alltag der Kinder- und Hausmädchen wieder. Estella Lauter be-

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

trachtet die Heldenreise der künstlerischen Frau anhand der Heldinnen in Varos Gemälden. Zu Varos künstlerischer Vision schreibt sie: „Her version of the quest involves the stages of separation, initiation, and return that Joseph Campbell has made famous, but [...] it involves no helpers, no perilous tasks, no union with the opposite sex, and no reconciliation with the father or mother figures.“¹⁵⁷ Dies trifft nur partiell für die kreativen Frauen der Künstlerromanplots zu. Keine Künstlerromanheldin beschreibt ihre Heldenreise mit der klaren Dreiaktstruktur mit Separation, Initiation und Rückkehr. So ist die Rückkehr in jedem Falle ausbleibend. Jede der angeführten Künstlerinnen erhält einen Mentoren. Bei den Schriftstellerinnen ist das jeweils die Englischlehrerin oder die Verlegerin, bei Aura ist es die beste Freundin, die sich dazu bekennt, ihr Video zu mögen und es in eine Ausstellung bringt. Die Ballerina Nina erhält in ihrem Tanzlehrer und ihrer Rivalin Lily Helfer. Ferner wird allen Heldinnen eine schwierige Aufgabe gestellt. In Übereinstimmung mit den kreativen Frauen in Varos Gemälden gibt es auch in den angeführten fünf Filmen keine Liebesbindungen der Künstlerinnen. Sie widmen sich abgesehen von ihren Mentoren allein bzw. einzeln ihrer Kunst. Die heftigen Auseinandersetzungen mit den Müttern der Künstlerinnen werden nur in *Tiny Furniture* und *The Help* versöhnt.

4.2.4 Entwicklungsroman bei erwachsenen Heldinnen in *Mother and Child* und *Bridesmaids*

Im Entwicklungsroman steht die charakterliche Entwicklung der Heldin im Mittelpunkt. Diese muss nicht durch Schule oder andere Institutionen initiiert sein, noch ist eine Heldin im jugendlichen Alter vorgegeben. In den Entwicklungsromanen der ersten Gruppe stehen bereits erwachsene Frauen im Fokus. Diese Frauen haben sich in ihrem Leben bereits behauptet, hatten Beziehungen, haben eine Arbeit und sind in ihrem Wesen gefestigt oder müssten es sein. Dennoch geraten sie in Krisensituationen, die diese gefestigten Identitätsstrukturen heftig zum Wanken bringen. Die Heldinnen sind nun gezwungen, ihre Prioritäten neu zu stecken, ihre Einstellungen zu überdenken, ihr Verhalten den Umständen entsprechend anzupassen oder eine andere Richtung einzuschlagen.

***Mother and Child* – Die Kindfrau**

Der Film *Mother and Child* handelt vom Schicksal mehrerer Mütter und Töchter. Da die Figuren der Handlung zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gezeigt werden,

¹⁵⁷Lauter 88

handelt es sich um einen Parallel Plot.¹⁵⁸

Karen (Annette Bening) gab als Teenager ihr Kind zur Adoption frei. Diese Entscheidung verarbeitete sie nie richtig. Karen ist Krankenpflegerin und kümmert sich auch zu Hause um ihre Mutter. Der erste Turning Point entsteht als sich die Gesundheit von Karens Mutter verschlechtert und diese im Krankenhaus stirbt (A). Karen beginnt nun ihr Leben neu zu strukturieren. Sie räumt die Sachen der Mutter weg (C) und verabredet sich mit dem Arbeitskollegen Paco (↑). In Paco findet sie nach anfänglichen Reibereien einen Ehemann (Sch H Z). Er unterstützt sie auch bei der Suche nach ihrer damals zur Adoption freigegebenen Tochter (P). Endlich wird ihre Tochter gefunden, doch ihr Brief zur ersten Kontaktaufnahme erreicht Karen zu spät. Ihre Tochter ist bereits ein Jahr zuvor bei der Geburt ihres Kindes verstorben. Zur gleichen Zeit werden auch die Geschichten von Karens Tochter, Elizabeth, und von der afroamerikanischen Lucy, die ein Baby adoptieren möchte, erzählt. Lucys ursprüngliche Ziehmutter entscheidet sich im letzten Moment gegen die Adoptionsfreigabe ihres Babys, was zum Ende von Lucys Beziehung führt. Doch als Elizabeth bei der Geburt stirbt, ist die Verbindung zu Karen noch nicht bekannt und so darf Lucy das Baby adoptieren. Karen erfährt nun, dass das Enkelkind mit ihrer neuen Mutter in derselben Straße wohnt wie sie. Karen beginnt sich ihrem Enkelkind zu widmen (Lö) und verarbeitet so ihre verdrängte Schuld gegenüber Elizabeth. Zum Abschluss schenkt Karen dem Enkelkind eine Kette mit Herzanhänger, die einmal ihrer Mutter gehört hat (h).

A C ↑Sch H Z P Lö h

Durch die Trennung von ihrer Mutter wird ein deutlicher Turning Point erzeugt. Karen ist mit ihrer raubeinigen Art bis dato weitgehend kindlich geblieben und vollzieht erst jetzt ihre Entwicklung zur selbständigen Erwachsenen. Endlich traut sie sich, den Vater ihres gemeinsamen Kindes wiederzusehen und ihm die Meinung zu sagen.

Die Liquidation ist verschoben, denn der Wunsch der Mutter, mit der Tochter wieder vereinigt zu werden, wird um eine Generation verzögert. Karen hat im verlegten Brief der Tochter erfahren, dass diese keinen Groll mehr gegen sie hegt und muss nun Frieden mit sich selbst schließen. In der Beziehung zu Paco und zu ihrem Enkel kann sie nun neue Fähigkeiten an sich entdecken und sich weiter individualisieren.

¹⁵⁸Die Figuren haben dabei wie im Polyphonic Plot jeweils zwar ähnliche, aber dennoch verschiedene Ziele. Sie sind hier im Gegensatz zum Polyphonic Plot räumlich und zeitlich voneinander getrennt. (vgl. Berg 18)

Bridesmaids

Heather Brook untersucht in ihrem Beitrag "Die, Bridezilla, Die!" den Film *Bride Wars* (2009) und stellt bereits zu Beginn fest: „[...] very little feminist research attends to weddings as they are represented in popular culture.“¹⁵⁹ *Bride Wars* wie auch der zwei Jahre jüngere Film *Bridesmaids* gehören in die Kategorie "chick flick": „[...] that is, a mainstream movie designed to appeal to female viewers.“¹⁶⁰ Hochzeitsfilme sind „[...] variations on a number of fairytale themes, the most obvious of which [...] is Cinderella.“¹⁶¹ In diesem Genre herrscht das Prinzip der „Heteronormativity[...] [as] that system of social values and practices privileging all that is heterosexual over all that is not, continually drawing and redrawing boundaries between them.“¹⁶² Der "chick flick" ist häufig an eine rührselige Geschichte um die Protagonistin gebunden. Mit seiner Zielgruppe und der weiblichen Hauptfigur wird der "chick flick" häufig mit dem Melodrama in Verbindung gebracht. Gerade in seiner von Radner beschriebenen neuen Form des "girly" oder neo-feministischen Films grenzt sich der "chick flick" narratologisch vom Melodrama ab. Radner erklärt den girly film distinktiv durch folgende drei Merkmale:

[...](1) the way in which the heroine herself is defined, in particular as a sexual subject; (2) a shift away from melodrama to romantic comedy as the primary structural vehicle for the feminine narrative, resulting in the predominance of hybridized narrative forms; (3) the [...] creation of a set of narrative tropes that function for thematic purposes like medieval 'commonplaces,' being repeated from film to film, more or less obviously.¹⁶³

Durch die Inkorporation des Komischen in melodramatische Sujets entsteht im girly film die neue Form des Dramedys. Ein solch tragikomisches Melodrama liegt auch mit *Bridesmaids* vor.

Teds kruder Rausschmiss nach dem One-Night-Stand verletzte Annie (A). Anders als ihre beste Freundin hat Annie keinen richtigen Job, keine eigene Wohnung und keinen Freund (α). Als sie ihre beste Freundin Lilian trifft, wird sie gebeten Trauzeugin zu werden (B). Annie nimmt das Angebot an (C \uparrow). Bei der Verlobungsfeier trifft Annie die anderen Brautjungfern (Sch H Z) und versteht sich speziell mit Helen überhaupt nicht. Auf dem

¹⁵⁹Brook in Radner/Stringer 225

¹⁶⁰Brook in Radner/Stringer 228

¹⁶¹Brook in Radner/Stringer 229

¹⁶²Brook in Radner/Stringer 229

¹⁶³Radner/Stringer 136

Heimweg trifft sie den Polizisten Rhodes, der ihr wegen ihres Charmes keinen Strafzettel für die defekten Rücklichter gibt (Sch H Z). Annie fährt zur Brautparty (W) und ist von der Opulenz der Feier völlig frustriert. Annie macht eine Szene und schimpft über die Oberflächlichkeit der Braut und ihrer Gäste (K Sneg.). Danach betrinkt sie sich in einer Bar und verbringt eine Nacht mit Rhodes. Nach einigen weiteren Komplikationen bei der Kleiderprobe und der Junggesellinnenreise (P Löneg.) wird Annie ihres Amtes als Trauzeugin enthoben (M) und Helen übernimmt diese Aufgabe. Gleichzeitig verliert Annie nun auch noch ihr vorübergehendes Arbeitsverhältnis und zieht aus der Wohngemeinschaft aus (P), doch die Brautjungfer Megan hilft ihr wieder auf die Beine (Sch H Z Lö). Als Helen die Braut am Tag der Hochzeit nicht finden kann, kommt sie völlig verzweifelt zu Annie, bittet um Hilfe (E) und entschuldigt sich (Ü). Da Annie bis jetzt keinen Kontakt zur Braut hatte und alles schiefzugehen schien, ist mit der Hilfeleistung, die zur Vermählung führt, nun ein Aufbruch angezeigt (↑). Annie findet die Braut mithilfe von Rhodes und verträgt sich wieder mit ihr (P Lö). Nun hilft sie ihrer Freundin in ihr pompöses Brautkleid (T) und die Hochzeit beginnt (H*). Nach der Feier sind die Konflikte zwischen Annie und Helen besiegelt und Rhodes holt Annie ab. Damit ist die Funkstille zwischen den beiden aufgehoben. Das mit Sirene abfahrende Polizeiauto mit Rhodes und Annie nach der Hochzeit erinnert an die Abfahrt des verlobten Paares und symbolisiert daher eine besondere Funktion (H*).

A α B C ↑Sch H Z W K Sneg. P Löneg. M P Sch H Z Lö E Ü ↑ P Lö T H*

Die Komödie ist in drei Akte unterteilt, von denen der Mittelteil deutlich länger ist als der erste und der letzte. Der mittlere Akt wird durch die Annahme des Trauzeuginnenamtes eingeleitet und endet mit der erfolgreichen Vermählung der Braut bzw. deren letzter Aufgabe vor der Hochzeit. Dass Annie eine Auswanderheldin ist, wird besonders deutlich an ihrer Berufsvorstellung. Sie ist stadtbekannt als Bäckerin, doch ihr Geschäft konnte sich während der Rezession nicht halten. Alle Versuche, sie zu einem zweiten Versuch zu bewegen, lehnt sie ab. Annie will etwas Neues.

Der innere Konflikt der Heldin ist zum Teil ihrem kürzlichen Verlust geschuldet. Sie hatte bereits eine längere Beziehung und ein gemeinsames Unternehmen, beide bestehen aber nicht mehr. Annie ist damit zwar erwachsen, aber verhält sich in fast allen Bereichen ihres Lebens nicht so. Sie hat eine Affäre mit einem Mann, der sie gar nicht wertschätzt; sie lebt in einer defekten Wohngemeinschaft; sie macht beruflich nicht das, was ihr liegt und sie klammert sich verzweifelt an ihre beste Freundin. Aus dieser Konstellation von Grundmissständen und Annies Fehlverhalten entwickelt sich eine Unmenge an katastro-

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

phalen Ereignissen. Annie verzweifelt dabei und wird zum wehrlosen Kind, das tagein tagaus bockig, weinend und verletzt auf der Couch liegt. An dieser Stelle hilft ihr Megan, die burschikose alleinstehende zukünftige Schwägerin Lilians. Selbst oft Opfer von Hänseleien und etlichen Rückschlägen, bringt diese die Quintessenz des Filmes hervor. Megan sagt zu Annie: "I am your life." und beginnt damit, auf Annie einzuschlagen. Annie ist zunächst völlig perplex, aber begreift schnell, wehrt sich und schlägt zurück. Dieser heilsam pragmatische Aktivismus zusammen mit der unglaublichen Ausdauer Annies helfen ihr, sich wieder zu fangen, weiterzureisen und heroisieren sie.

4.2.5 Entwicklungsroman vom Kind zur Frau in *My Sister's Keeper*, *The Princess and the Frog*, *Sin Nombre*

Gegenüber *Bridesmaids* und *Mother and Child* sind die Heldinnen in *My Sister's Keeper*, *The Princess and the Frog* und *Sin Nombre* noch unerfahrener. Für diese Mädchen ist die Welt, die Liebe und das Erreichen eigener Ziele noch weitestgehend unbekannt. Der mehr als 100 Millionen Dollar teure Disneyfilm *The Princess and the Frog* handelt von der Verwirklichung eines Lebenstraumes. Dabei wird größtenteils im Interesse der Eltern gehandelt. Der Indiewood Film *My Sister's Keeper* stellt Annas Ablösung von ihrer Mutter in den Mittelpunkt. Im Indie Film *Sin Nombre* wandert eine junge Südamerikanerin in die Vereinigten Staaten aus. Alle drei Figuren zeigen sozusagen heldenhaftes Erwachsenwerden.

Gutenberg sieht im sogenannten Initiationsplot „[...] eine Unterart der *quest*, die in einer spezifischen Lebensphase der Protagonistin, dem Übergang von der Kindheit zur Erwachsenenwelt, zu situieren ist.“¹⁶⁴ Dabei bezieht sich die „weibliche Initiation [...] auf das gesellschaftliche Debut [...] als entscheidendem Initiationserlebnis einer Heranwachsenden[...].“¹⁶⁵ Dieses Erlebnis kann bspw. ein Ball sein, bei dem es zur ersten „[...] Kontaktaufnahme des geschlechtsreifen Mädchens zum anderen Geschlecht[...].“¹⁶⁶ kommt. Aber auch „das Reismotiv mit seiner Dreigliedrigkeit von ‘*Ausgang* (aus dem alten), *Übergang* und *Eingang* (in ein neues Leben)’ strukturiert den [...] Initiationsplot[...].“¹⁶⁷ Auch die Verhandlung von „Werte- und Normenkonflikte[n können] einen Initiationsplot begleiten[...].“¹⁶⁸ Diese drei Aspekte bilden die wichtigsten Initiationserlebnisse bzw. Voraussetzungen für den Reifeprozess der folgenden Heldinnen. Die Heldin aus *The Princess and the Frog* wird durch

¹⁶⁴Gutenberg 180

¹⁶⁵Gutenberg 181

¹⁶⁶Gutenberg 181

¹⁶⁷Gutenberg 182

¹⁶⁸Gutenberg 186

einen Ball initiiert, in *Sin Nombre* ist es eine Reise und bei *My Sister's Keeper* die Ausprägung einer eigenen Moral- und Wertvorstellung bei der Heldin, die das Erwachsenwerden des Mädchens einleiten. In allen drei Filmen ist jedoch „[...] eine Krise [...] Voraussetzung für eine positive Persönlichkeitsentwicklung[...].“¹⁶⁹

The Princess and the Frog

Die Neuverfilmung des Froschkönigs durch Walt Disney enthält einige Abweichungen vom Originalstoff. In New Orleans verliert die afroamerikanische Tiana im frühen Kindesalter ihren Vater (A), dessen Traum es war, ein Restaurant zu eröffnen. Nun 19-jährig arbeitet sie Tag und Nacht, um den Traum ihres Vaters zu verwirklichen (C ↑). In einer Spardose sammelt sie jeden Cent und singt "I'm Almost There". Ihre reiche Freundin verhilft ihr zu einem Cateringjob beim Empfang des Prinzen (Sch H Z). Hier angekommen wird Tianas Kleidung beschmutzt, aber mit Hilfe der Freundin erhält sie ein Cinderella-gleiches Makeover (T). Der Prinz, der durch einen Voodoo-Scharlatan zum Frosch geworden ist, sieht sie und bittet sie um einen Kuss für die Entzauberung (B). Doch durch den Kuss verwandelt sich Tiana auch in einen Frosch (T ↑) und beide fliehen vom Empfang. Mithilfe des trompetespielenden Krokodils Louis und der wegweisenden Leuchtkraft (W) des Glühwürmchens Ray (Sch H Z) finden die beiden den Weg zu Mama Odie (Sch H Z), welche für ihre magischen Künste bekannt ist. Mit Mama Odie wird ein Plan ausgeheckt, um die Hochzeit des Prinzen-Doppelgängers mit Tianas Freundin zu verhindern und bis Mitternacht eine Rückverwandlung zu erreichen. Im direkten Kampf mit dem Voodoozauberer stirbt Ray, doch Tiana kann ihn bezwingen (K S). Leider verpassen die beiden das Zeitfenster der Entzauberung (Lneg.) und finden sich mit ihrer neuen Identität ab (↓). Da sich die zwei Frösche in einander verliebt haben, werden sie von Mama Odie getraut (H*) und durch den Kuss verwandeln sich nun beide wieder zurück in Menschen (T). Der Prinz unterstützt Tianas Traum vom Restaurant und beide tanzen zuletzt auf dem Dach von "Tiana's Place" (↑ L). Die Heldin wirkt nun erwachsen (T).

A C ↑ Sch H Z T B T ↑ W Sch H Z K S Lneg. ↓ H* T ↑ L T

Die Gestaltenwandlung birgt zwei distinktive Turning Points. Diese werden von zwei weiteren Wendepunkten umgeben. Diese sind das Stecken und das Erreichen von Tianas Ziel des eigenen Restaurants. Tiana ist Suchende, da sie einen selbstaufgestellten Plan in die Wirklichkeit umsetzt. Die Eröffnung ihres Restaurants erfolgt einzig in ihrem eigenen Interesse. Zwar gedenkt sie damit ihrem Vater und macht auch ihre Mutter stolz, doch die

¹⁶⁹Gutenberg 184

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

nötige Kraft und Initiative wären nicht mobilisiert, würde sie für andere arbeiten. Tiana gibt in ihrem Vorhaben alles und ist mit Herzblut dabei. Als ihr der Voodooscharlatan den Traum durch Betrug ermöglichen will, lehnt sie ab. Das ehrt sie und zeigt ihre deutliche charakterliche Überlegenheit gegenüber Prinz Naveen. Mit der Erreichung ihres Ziels kommt sie an. Aber diese Ankunft ist keine Rückkehr, wie bei der Heimkehrerin, sondern eine Ankunft in einer neuen Lebensphase in der es für Tiana nun gilt, sich neu zu beweisen.

Tiana wird sich mit den vielen Gestaltenwandlungen ihres, durch Äußeres unveränderlichen, Wesens bewusst. In ihrer Bestimmtheit und Disziplin erreicht sie ihr Ziel und wird vom strebsamen jungen Mädchen zur Frau. Sie handelt deshalb im eigenen Interesse, weil sie mit dem Erreichen des väterlichen Traumes, die Lücke die dieser in ihrem Leben hinterlassen hat, füllen kann.

My Sister's Keeper

Nick Cassavetes *My Sister's Keeper* erzählt die Geschichte eines Mädchens, das von ihren Eltern als Organspender für die ältere leukämiekranke Schwester in vitro gezeugt wurde. Nachdem die Mutter Sara (Cameron Diaz) von Anna verlangt ihre Nieren zu spenden, weigert sich diese. Die mutige Anna Fitzgerald klagt nun ihr Recht auf medizinische Emanzipation gegen ihre Mutter, selbst Anwältin, ein. Das hochbrisante Thema der Organspende wird auch im Liebesfilm *Never Let Me Go* allerdings mit weniger faktischem Setting behandelt.

Der Film wird aus Sicht von Anna erzählt. Diese sagt gleich eingangs, dass sie gemacht wurde, um ihrer Schwester zu helfen und damit kein eigenständiges Lebensrecht hat (α). Wenig später verpfändet sie eine Kette (C), um einen Staranwalt (Alec Baldwin) zu bezahlen (\uparrow). Parallel zur Prozessgeschichte Annas wird das Leben und der Krankheitsverlauf der Schwester Kate erzählt. Die Familie Fitzgerald wird als sehr harmonisch und fürsorglich dargestellt. Bei einem Selbstmordversuch Kates stürmt die ganze Familie zu ihr und steht ihr bei. Als nun Sara das Schreiben von Annas Anwalt erhält, ist diese sehr erzürnt und ohrfeigt Anna (P Löneg.). Die starke Mutter entpuppt sich im Verlauf der Handlung, dem Titel entsprechend, als die Hüterin von Kate. Die Erhaltung des Lebens ihrer todkranken Tochter ist ihr oberstes Ziel, auch wenn dieses eine künstliche Verlängerung von Kates Leid auf Kosten von Anna bedeutet. Im Familienrat erklärt Anna ihre Situation und ihren Wunsch, ein "normales" d.h. körperlich unversehrtes, uneingeschränktes Leben mit bspw. zwei Nieren führen zu können (K S).

Anna findet bei ihrem Anwalt und ihrer Richterin Zuspruch und Unterstützung (Sch H

Z). Nun wird die Geschichte und Liebesbeziehung von Kate erzählt, bei der ihre kleine Schwester wichtigster Bezugspunkt für sie wird. Mit dem sich stetig verschlimmernden Gesundheitszustand Kates beschließt die Familie, sie ins Krankenhaus zu bringen. Als eine Besserung Kates ausgeschlossen wird, entscheidet der Vater, ihr den Traum vom Familientag am Meer zu erfüllen und holt Anna von der Schule ab (W). Alle genießen die Idylle am Strand. In der Gerichtsverhandlung kommt es zum heftigen Schlagabtausch zwischen Mutter und Tochter (K M S) bis der Sohn, Jesse, schließlich preisgibt, dass die medizinische Emanzipation nicht Annas, sondern Kates Idee war (Ü). Kate wünscht sich die Beendigung ihres Leids und keine weiteren Eingriffe in den Körper der Schwester. Wenig später stirbt Kate im Krankenhaus und vergibt allen Familienmitgliedern (P Lö). Nach der schmerzhaften Trennung von der Schwester (M) erfährt Anna von ihrem Anwalt, dass sie den Fall gewonnen haben (L). In einer letzten Einstellung wird die Familie im Urlaub beim Gedenken an Kate gezeigt. Alle haben ihr Leben neu organisiert (T ↑) und sind wie Anna im Geiste noch immer tief verwurzelt mit Kate (E).

α C ↑ P Löneg. K S Sch H Z W K M S Ü P Lö M L T ↑ E

Der Film wird durch den Gerichtsprozess unterteilt. Die Einforderung von Annas Rechten steht im Zentrum des Filmes als vollständiger zweiter Akt. Dieses Ziel wird bereits zu Beginn eindeutig herausgestellt und stringent verfolgt. Die Prozessgeschichte wird aber dennoch mehrfach durch Flashbacks aus dem Leben der Schwester durchbrochen, zum Teil so stark, dass die Haupthandlung verdrängt wird. Anna ist und bleibt aber die wichtigste Figur im Film. Sie wagt einen riesigen Schritt mit der Auflehnung gegen die Mutter. Damit beschleunigt sie maßgeblich ihren Reifeprozess und ebnet sich selbst den Weg in ein freies unabhängiges Leben.

Der debattierte Konflikt spricht eine komplizierte ethische Frage an. Ist es moralisch vertretbar, sich zu weigern, seinen Geschwistern Organe zu spenden? Die Rechtsprechung des Filmes argumentiert für eine eigenständige Entscheidungsgewalt beim Organspender, sowohl aus juristischer wie auch aus menschlicher Sicht. Die Härte dieser Entscheidung wird aber durch Kates Wunsch zur Sterbehilfe geschwächt. Dadurch, dass Kate sich selbst wünscht zu sterben, erscheint Annas Handeln vollständig gerechtfertigt. Ohne diese Wendung wären Problematik und Botschaft des Filmes noch etwas radikaler und kontroverser.

Speziell in der nach einem deutlichen Zeitsprung angefügten Endszene wird die von der Heldin vollzogene Entwicklung deutlich. Mit bestimmtem Blick schaut diese zuletzt in die Ferne wie eine erwachsene Frau. Dabei verbindet sie Altes und Neues, wenn sie sich im Voice-Over an das Erlebte erinnert und zukunftsweisend nach vorne blickt.

Sin Nombre

Die Auswanderergeschichte von *Sin Nombre* handelt von der unfreien, mittellosen (α), jugendlichen Südamerikanerin Sayra, die mit ihrem Vater und ihrem Onkel in die USA auswandern will (B C \uparrow). Die Familie schlägt sich zunächst zu Fuß bis zum Zug durch, wobei Sayra und ihr Onkel die Telefonnummer der Familie in den Vereinigten Staaten auswendig lernen müssen (Sch H Z). Auf dem Zug wird Sayra von Casper, einem ehemaligen Bandenmitglied, vor der Vergewaltigung durch einen Bandenführer gerettet. Beide freunden sich an (Sch H Z). Casper hat bei der Rettung Sayras ein ranghöheres Bandenmitglied getötet und wird nun weltweit gesucht. Durch Caspers Wissen kann die Familie einer Polizeikontrolle entkommen. Als Casper vom Zug springt, springt Sayra hinterher, weil ihr ein Orakel prophezeit hat, dass sie mit dem Tod reisen wird. Vater und Onkel überstehen die Reise nicht. Caspers Kontakte verschaffen ihm und Sayra einen Platz in einem Autotransport (W) zur Grenze. Im Auto bleiben beide unerkannt (X) und die Bande zerschießt einen leeren Wagen. Bei der Überquerung eines Flusses erreichen Casper die Schergen der Mafia und Sayra muss zusehen, wie dieser von seinem sehr jungen Freund, El Smiley, ermordet wird (P Löneg. M). Sayra erreicht die andere Seite des Ufers und eine amerikanische Einkaufsmeile hinter der Grenze. Dort angekommen greift sie zum Hörer und ruft ihre Familie an (E).

α B C \uparrow Sch H Z W X P Löneg. M E

Diese Coming-of-Age-Heldin verliert im gleichen Zug ihren Vater und dessen Bruder und gewinnt eine ihr bisher noch unbekannte neue Familie. Zunächst wird der Wunsch, aus Honduras nach Amerika zu reisen, nicht als ihr eigener deutlich, doch mit der Entwicklung der Geschichte und der Näherung an die Grenze wird ihr Wunsch nach Ankunft immer stärker. Die Ankunft in Amerika ermöglicht ihr einen Neuanfang - eine tabula rasa. Nun ist sie ohne Namen. Ihr neues Leben mit einem ihr noch fremden Teil der Familie wird mit neuen Herausforderungen und der Bildung einer neuen Identität verbunden sein.

Diese Einwanderergeschichte behandelt die gleiche Thematik wie *Amreeka*. Beide Sujets sind existenzieller Natur, dennoch unterscheiden sich die Probleme hier grundlegend. Muna kommt legal in Amerika an und muss sich hier in neue Begebenheiten und Lebensumstände einfinden. Sayra hingegen gelangt nur illegal über die Grenze, damit steht ihren unbegrenzten Möglichkeiten noch die Überwindung einiger Hindernisse bevor.

Vor allem die letzte Szene des Filmes zeigt ihre gemischten Gefühle. In dieser ruft Sayra auf einem Parkplatz hinter der Grenze endlich ihre Familie an. Sie schaut zunächst stur auf den Boden und auf den Telefonautomaten, der verspiegelt ist. Ihr bestimmter Blick, der

noch die für die Reise notwendige Kraft und Entschiedenheit zeigt, richtet sich nur stoisch geradeaus und nach unten. Sie hat ihre Leistung noch nicht realisiert. Ihr Mund ist leicht geöffnet, denn sie ist erschöpft und gespannt zugleich. Als die Stimme am anderen Ende erklingt, zittern ihre Lippen und sie kann die Tränen der Freude und Erleichterung, aber auch des Kummers und der Qual kaum länger zurückhalten. Bevor sie weint, endet der Film. Die erlebten Ereignisse haben sich in der Gefühlswelt der Heldin sichtlich eingebrannt. Sie ist in ihrer Mimik von der Reise gezeichnet. Diese Zeichen der Freude und des Leids lassen sie erwachsener wirken.

4.2.6 Zusammenfassung – Suche ohne Transfiguration

Scherf gibt den Anfang eines Märchens wieder:

Es war einmal ein kleines Mädchen, dem waren Vater und Mutter gestorben, und es war so arm, dass es kein Kämmerchen mehr hatte, darin zu wohnen, und kein Bettchen mehr, darin zu schlafen, und endlich gar nichts mehr als die Kleider auf dem Leib und ein Stück Brot in der Hand, das ihm ein mitleidiges Herz geschenkt hatte.¹⁷⁰

Das „gefühlsbefrachtete“¹⁷¹ Grimmsche Sternthaler Märchen

[...] nimmt [...] oft genug den nüchternen Zuhörer gefangen und führt ihm wieder vor Augen, wie er einmal in einer solch verzweifelten Lage alles ihm Liebgewonnene hat aufgeben müssen und wie er selbst bei wildfremden Menschen darauf gehofft hat, ein 'mitleidiges Herz' werde ihm helfen.¹⁷²

In diesem Zustand der Ungebundenheit und der Abgelöstheit von der Familie befinden sich auch die suchenden Heldinnen. Beim „[...] Zaubermärchen [sind es die] [...] elementaren Familienkonflikte[...], die das Kind zur Ablösung drängen.“¹⁷³ Und auch die hier angeführten Bildungsromanheldinnen trennen sich freiwillig von ihren bisherigen Lebensstrukturen. So geben sie zum Beispiel ihre Familienbindung ein Stück weit auf oder lockern ihre Verbindung zu Heimat, Arbeits- oder Freundeskreis.

¹⁷⁰Scherf in Maier 85

¹⁷¹vgl. Scherf in Maier 85

¹⁷²Scherf in Maier 85

¹⁷³Scherf in Maier 89

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Scherf deutet diese traurige Einsamkeit als Ausgangspunkt, als befreienden Neuanfang. „Ablösung aber heißt Emanzipation. Und eine richtig sich entwickelnde Emanzipation führt zur Selbständigkeit des Individuums, zur Individuation.“¹⁷⁴

Während die Heimkehrerinnen noch versuchten, zu ihren Familien zurückzukehren, wandten sich die Auswanderinnen von ihren Familien und ihrer Heimat ab und entschieden sich, selbständig, nur auf sich gerichtet, in die Welt auszuziehen und ihre Väter und Mütter hinter sich zu lassen. Diese Ablösung von der Sicherheit der Eltern entstand entweder durch deren Lebensende, durch Aus- und Umzug, Arbeitsaufnahme der Heldin oder deren unüberbrückbare Differenzen zu den elterlichen Handlungs- und Lebensweisen.

Viele der heranwachsenden Heldinnen verstehen sich nicht oder nicht mehr mit ihren Müttern. Oft sind diese sehr starke Persönlichkeiten, denen die jungen Heldinnen meinen, noch nicht das Wasser reichen zu können. In diesen Bildungromangeschichten muss bei der Heldin meist nur das Bewusstsein dafür geweckt werden, dass die Mutter auch Fehler macht oder gemacht hat und nicht vollkommen ist. In den drei Filmen *Whip It*, *Tiny Furniture* und *Mother and Child* wird dieser Konflikt bewältigt. Die dargestellten Mütter sind allesamt liebende Figuren, die im Wohle ihrer Töchter handeln. Die Heldenreise ist somit ein Mother-Quest, der zugleich ein „Meeting with the Goddess“ als zentralem Höhepunkt beinhaltet. Meist ist der Konflikt mit der Mutter stellvertretend für den Kampf mit den eigenen Idealen, Erfolgen und Misserfolgen.

Die Mütter der Heldinnen in *Black Swan*, *Precious* und *My Sister's Keeper* werden zur ernsthaften Bedrohung für die Töchter. Alle drei Heldinnen können sich erfolgreich ablösen und ihren eigenen Zielen nachkommen. Die sehr junge Heldin in *My Sister's Keeper* ist im Gegensatz zu allen anderen Coming-of-Age-Heldinnen in der Lage, ihre Ablösung von ihrer sehr starken Mutter ohne einen Auszug aus dem Elternhaus zu vollziehen. Durch die Gerichtsentscheidung über ihre „medizinische Emanzipation“ erhält sie Zuspruch von einer höheren Instanz. Dieser bewirkt die Einsicht der Mutter und schlichtet den Konflikt zwischen den beiden.

In der Unterscheidung zwischen Opfer- und Sucherheldin zeigt sich zunächst eine ganz grundlegende Richtungsweisung. In der Opferheldin bewegt sich ein Teil des Abenteurers in Richtung Held und erst dann ist die Heldin gezwungen, sich ihrerseits ins Abenteuer zu stürzen. Bei der Sucherheldin hingegen ist es umgekehrt, die Heldin bewegt sich in Richtung Abenteuer. Wyss erklärt diesen Zusammenhang als Voraussetzung der Phantastik:

Die Situation des Phantastischen schlechthin entsteht dann, wenn das Andere,

¹⁷⁴Scherf in Maier 89

das Transzendente, Un- oder Überwirkliche in die Alltagswelt, die wir als die reale anzuerkennen geneigt sind, einbricht - oder aber dann, wenn ein epischer oder theatralischer Protagonist aus eben dieser Alltagswelt austritt: über die Schwelle in ein Jenseits des Alltäglichen.¹⁷⁵

In der Rückbetrachtung ist die Heldin der Transfiguration vielleicht die heroischste - ist sie doch die einzige, die nach getaner Arbeit nicht wieder in die sichere Heimat zieht, sondern sich entscheidet, weitere Heldentaten zu leisten und weiter zu reisen. Das Heimkehren ist als solches kein heroischer Akt, nicht umsonst verschiebt Odysseus seine Heimkehr immer wieder nach hinten. Damit ist die vollkommenste Suchwanderung der Heldin die endlose.

Außerdem muss die Schädigung der Heldin nicht unmittelbarer Handlungsgrund werden, ein Mangel jedoch schon. Am Beispiel der Racheheldin wurde deutlich: Die Duldung einer Gewalttat muss nicht zwangsläufig in der Ausreise zur Gegenhandlung kulminieren. Im Gegenteil, durch die Reaktion auf den Gegenspieler kann seine Macht gemehrt werden. Wo hingegen unparteiische Hinnahme bzw. Ignoranz gegenüber dem Übeltäter weniger gefährliche und wirkungsvollere Sanktionen sein können. Auch eine Re-organisation der heimatlichen Ordnung kann der Unterdrückung Abhilfe schaffen. Die Heimkehrerin sucht nach einem ungestörten Leben in ihrer heimischen Harmonie, in der sie auch hätte verweilen können. Die Mängel der Sucherin stellen hingegen eine eindeutige Motivation für die Abreise dar. „Indem diese Mängel den Helden veranlassen, nach Möglichkeiten zu deren Füllung zu suchen, entsteht die Romanhandlung.“¹⁷⁶

Die Transfigurationsgeschichte bedarf per se nur zweier Akte, da eine Ausgangssituation und deren Veränderung ohne Rückkehr und Selbstverwirklichung erzählt wird. Gegenüber der genügsamen Heimkehrerin ist die Suchende wissensdurstig, neugierig und kritisch. Sie hat keine Angst vor dem Wandel, im Gegenteil, sie schätzt ihn. Die Veränderungen um sie herum bilden sich auch in ihrem Innern ab. Bei der Auswanderin entfalten sich auch immer wieder neue Wünsche und Interessen. Dabei ist der Zustand von innerer Erfüllung und Ausgleich bei der Coming-of-Age-Heldin von sehr kurzer Dauer und selten vollständig erreichbar.

Die offene Konfrontation und Überwindung des Gegenspielers ist im Falle der Suchenden von geringerer Bedeutung. Zwar hat die Hälfte der Sucherheldinnen eine personifizierte Antagonistin, welche auch konfrontiert wird, aber meist nicht mit dem Ausgangsmangel

¹⁷⁵Ulrich Wyss "Jenseits der Schwelle. Die Phantastik der anderen Welt" 41-54 in Ivanović, Lehmann, May 41

¹⁷⁶Tiefenbacher 227

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

der Heldin in Verbindung steht. Immer ist es an dieser Stelle ein anderes individuelles Problem, dessen Lösung die Lücke im Leben der Heldin füllen muss. Beispielsweise ist es nicht Bliss Face-off mit Iron Maven, sondern ihre Versöhnung mit ihrer Mutter, die sie zur erneuten bzw. fortgesetzten Reise bestärkt. Analog ist es bei Alike nicht die Trennung von ihrer Mutter und Beena, sondern die Vollendung ihres bislang besten Gedichts, die ihr An- bzw. Selbsterkennung verschafft. Nina liquidiert ihren Wunsch nach Perfektion nicht in erster Linie durch die Überwindung von Lily, sondern durch die Projektion ihres Kampfes mit sich selbst auf ihre Bühnenrolle. Annies Aussöhnung mit der Erzfeindin Helen hilft ihr nur marginal dabei, eine gute Trauzeugin, Freundin und erfüllte Frau zu werden. In *The Princess and the Frog* wird es ganz deutlich: Der Sieg über den Voodoo magier hat nicht nur weniger Bedeutung als die Vermählung des Paares, sondern steht im Stellenwert sogar noch unter der Rückverwandlung und der Verwirklichung von Tianas Traum.

Die erörterten Filmerzählungen lassen sich analog zur Heimkehrerin ebenfalls in zwei Gruppen unterteilen. Einerseits bildet sich eine Gruppe aus den erfolgreich ausgewanderten Heldinnen. Dazu gehören die Figuren der Filme *Secretariat*, *The Help*, *The Blind Side*, *Bridesmaids*, *Princess and the Frog* und *My Sister's Keeper*. Diese unterscheiden sich von den restlichen Filmen durch ihre erfolgreiche und damit sichtbare Transfiguration und durch die Liquidierung ihres Ausgangsmangels. Durch die Aufhebung dieses ursprünglichen Defizits kommen die Heldinnen vollständig in einem neuen Zustand an und sind aller Gründe beraubt, ihre Reise fortzusetzen. Diese Sucherinnen sind ausgewandert und angekommen. Ihr Durst nach Veränderung ist sichtlich gestillt. Sie haben innerlich und äußerlich eine nächste individuelle Entwicklungsstufe erreicht und können sich nun neuen Herausforderungen widmen. Penny hat mit *Secretariat* den größtmöglichen Erfolg erzielt, Skeeter hat ihr Buchprojekt vollendet, Leigh Anne hat Oher den Weg in die Zukunft geebnet, Annie war ihrer Freundin eine gute Trauzeugin und hat sich dabei selbst wiedergefunden, Tiana hat ihr Restaurant eröffnet und Anna hat sich ihre Rechte erkämpft.

Im Umkehrschluß scheiterte damit bei diesen Heldinnen das Unterfangen, sich aus einer starren freiheitsberaubenden Ausgangssituation zu lösen. Ihre als statisch empfundene Ausgangssituation wird lediglich durch einen neuen statischen Grundzustand ersetzt. Nur ein neu erkannter Mangel kann eine neue Reise bedingen.

In den Filmen *Whip it*, *Higher Ground*, *Amreeka*, *Please Give*, *Tiny Furniture*, *Pariah*, *Black Swan*, *Precious*, *Mother and Child* und *Sin Nombre* erfolgt keine Liquidation. In den meisten dieser Filme besteht ein ursprünglicher existentieller Mangel fort, denn ihm wird in keiner Weise vollständig oder sichtlich nachgekommen. Die Erzählung endet daher immer

im Wissen, dass noch weitere Prüfungen auf die Heldin warten, bis eine Liquidierung in Aussicht steht, möglich oder überhaupt gewünscht ist. So ist der Mangel an Mitteln und Möglichkeiten bei Sayra in *Sin Nombre* durch den Verlust ihres Vaters und dessen Bruder sogar verstärkt worden. Auch die zuvor erträumten Freiheiten und Möglichkeiten, die mit den USA verbunden werden, sind durch den Status der illegalen Immigrantin kurzfristig nicht realisierbar. Selbst die legal eingewanderte Muna muss sich mit wenigen Möglichkeiten befrieden. Auch die Heldin von *Higher Ground* wird vorerst keine Antworten auf ihre Fragen nach dem Sein und dem Sinn erhalten. Kate aus *Please Give* und Karen aus *Mother and Child* können ebenso keine Perfektion in der Vereinbarung zwischen ihrem Arbeits- und Familienleben erreichen. Auch eine gewisse Gewöhnung und Routine in der Kindererziehung feilt sie nicht vor Fehlern oder Selbstzweifeln. Precious, Bliss und Alike sind vollständig aus den Elternhäusern ausgezogen, haben aber auch noch keinen genauen Lebensentwurf für ihre Zukunft.

Deshalb fehlt in diesen Erzählungen im Gegensatz zu den erfolgreichen Auswanderinnen auch die sichtbare Transfiguration. Damit ähneln sie den gescheiterten Heimkehrerinnen. Wie den gescheiterten Heimkehrerinnen die Rückreise nicht möglich ist, so scheitern die Indie Sucherinnen am Ankommen. Damit sind die zwei wichtigsten Funktionen der Sucherin in den Independentfilmen dieses Typs abwesend. Durch das Ausbleiben der Ankunft in der Fremde wird den "gescheiterten Sucherinnen" jedoch die Möglichkeit zur ständigen Erneuerung als einer Art Perpetuum mobile des Geistes ermöglicht. Ohne zu stagnieren entwickeln sich die endlos Reisenden in immer wieder neue schillernde Personae, erkunden neue Orte und lernen Menschen kennen.

Die endlose reisende Roadmovie-Heldin kann nach jeder Prüfungs- bzw. Kampfsequenz durch das Erkennen eines neuen Mangels in eine neue Heldenreise dieser Art münden.

Das entstehende offene Ende kann dabei entweder als Fortsetzung der Reise durch erneute Abreise oder als neue Prüfung interpretiert werden. In jedem Falle bleibt die begonnene Reise unabgeschlossen.

Der in der konventionellen Heimkehrerin noch deutlich angelegte Charakterbogen wurde im Erzähltyp der Sucherin selten bis nie vollzogen. Die hier häufig verwendeten episodischen Strukturen um meist passive oder unentschlossene Protagonistinnen benötigen diese nicht.¹⁷⁷ Speziell die Coming-of-Age-Heldin wird häufig ambivalent dargestellt und hat selten einen Gegenspieler, dessen Überwältigung Einfluss auf das eigene Wesen nehmen würde. Deshalb ist ihre Charakterentwicklung selten so eindeutig nachvollziehbar und linear wie

¹⁷⁷vgl. J.J. Murphy 262

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

bei der Heimkehrerin oder der Liebenden.

Trotz des Mangels an externen Gegenspielern ist die Auswanderin eine chronische Neinsagerin. Sie sagt nein zum Konzept der gemeinsamen familiären Lebensform, nein zu Altruismus¹⁷⁸, nein zu Stasis und bedingungslosem Vertrauen. Dieser Individualismus ist amerikanische Freiheit. „Ahab, Ethan, Edwards und Tom Dunson sind 'amerikanische Helden', die um den Unterschied wissen, die die Unabhängigkeitserklärung macht, die wissen, daß nur derjenige frei ist, der nein sagt[...].“¹⁷⁹ Im Gegensatz dazu ist das Konzept der Liebenden wesentlich affirmativ.

4.3 Die Liebesheldin

The character types that have traditionally been associated with Hollywood's love goddesses have often been dancers or singers.¹⁸⁰

Mit der Heldin der Liebe wird der binären Heldenklassifikation ein dritter Erzähltyp angeschlossen. Strukturell kulminieren in der Liebenden einige Aspekte der Heimkehrerin und der Sucherin, dennoch ist sie keine bloße Mischform. Die Liebesheldin ist einerseits gekennzeichnet durch ihre romantische Aspiration, andererseits durch das Ausbleiben ihrer Heimkehr. Es ist ihr Glaube an die Liebe, der sie ausschickt, diese zu finden. Damit kehrt sie im übertragenden Sinne, wie die Heimkehrerin, zu einem Ideal der harmonischen Zweisamkeit in paradiesischer Ordnung zurück. Dieses erneute Erreichen eines imaginier-ten "transzendentalen" Urzustands wird in den Korpusfilmen aber in keiner Form erwähnt. Der Archetyp der Liebenden im Paradies wird nicht als eigenständige Funktion der Rückkehr betrachtet, sondern dient als Erklärungsversuch für die emphatische Annahme und Verinnerlichung des Liebes- und Paarzustandes durch die Heldinnen.

Abgesehen von dieser metaphorischen Rückkehr bleibt die Heldenreise der Liebenden aber, wie bei der Suchenden, tatsächlich ohne Heimkehr. Meist findet die Heldin nämlich in der Ferne ein Gegenüber, das sie kennen und lieben lernt. Dieser glückliche Fund bildet eine abgeschlossene erreichte Zielsetzung und eine zweite Abreise. Wie bei der Suchenden, bleibt das Selbst der Heldin dabei nicht unverändert, es erfolgt eine „[...] recognition of identity

¹⁷⁸Die Hilfeleistungen der Coming-of-Age-Heldinnen waren mehrheitlich mit der Befriedigung ihrer eigenen sozialen Bedürfnisse verbunden, welche bei diesen immer an erster Stelle standen.

¹⁷⁹Früchtl. 89 Früchtl verweist dabei auf Marcus Greils *Mystery Train*, in der der Rock'n'Roll, als Weiterführung der Dickköpfigkeit bzw. Besessenheit von Melvilles Ahab, nicht als Jugend- oder Gegenkultur, sondern als uramerikanische Kultur interpretiert wird.

¹⁸⁰Wexman 143

in the other[...]”¹⁸¹, d.h. eine Verschmelzung, Neudeutung und Neugestaltung der eigenen Charakteristika. Aus dem “ich” der Heldin wird ein “wir” bzw. ein “ich im wir”. Das sich ineinander erkannte und erkennende Paar kehrt nicht zurück, kann gar nicht zurückkehren, sondern beschreibt einen mutual begangenen Weg in die gemeinsame Zukunft.

Die Auswahl der Liebesheldinnenerzählungen beinhaltet elf Filme, von denen *Never Let Me Go* mit Indiewood-typischem und *The Girl With the Dragon Tattoo* mit Hollywood-kennzeichnendem Budget realisiert ist. Die restlichen Filme sind mit indieüblichem Mini- bzw. Mikro-Budget entstanden.

Die Analyse der Korpusfilme mit Liebesheldinnen erfolgt in vier Unterkapiteln. Zunächst werden die singenden Sirenen in den Independent Musicals *Sita Sings the Blues* und *Guy and Madeline on a Parkbench* betrachtet. Unter den Gesichtspunkten der Sisterhood und der Heteronormativität werden die Narrativen der Filme *Circumstance* und *The Kids are Alright* beleuchtet. Danach wird nach der Sterblichkeit von Liebe im Drama *Never Let Me Go* und im Horrorliebesfilm *Red White & Blue* gefragt. Im letzten Abschnitt geht es schließlich um die Überlegenheit der liebenden Frau in Beziehungen mit “unterlegenen” männlichen Gegenparts. Zu diesen gehören vor allem *Blue Valentine*, *Let Me In*, *Flipped*, *The Girl with the Dragon Tattoo* und *Jane Eyre*.

Der vorrangige Analysegegenstand ist in den Narrativen die Flucht der Heldin. Diese kann als Weiterentwicklung der charakteristischen Passivität der Liebenden gedeutet werden. Die Heldin verweigert nicht nur sämtliches Handeln, sondern ist für den Liebepartner sogar temporär unauffindbar. Vielleicht aus Angst vor der bevorstehenden tiefen Veränderung ihres Selbst ist die Heldin wie vom Erdboden verschluckt.

So erscheint in jedem der folgenden Liebesplots der von Modleski beschriebene “disappearing act,”¹⁸² welcher ein wesentlicher Aspekt des Liebesromans ist. Dieser zugleich produktions- als auch rezeptionsästhetische Aspekt verhandelt das Verschwinden der lesenden und im Roman handelnden Frauen im Zusammenhang der Harlequin Romances.

[...] the heroine of the novels can achieve happiness only by undergoing a complex process of self-subversion, during which she sacrifices her aggressive instincts, her “pride,” and -nearly- her life. And [...] the [mostly female] reader is encouraged to participate in and actively desire feminine self-betrayal.¹⁸³

¹⁸¹Campbell1988 190

¹⁸²vgl. Modleski 35ff.

¹⁸³Modleski 36f.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Das Verschwinden ist eine Narrationsfunktion, die im Zusammenhang der Liebesgeschichte besonders häufig zum Einsatz kommt. Als Retterin oder selbstbestimmte Entdeckerin kann die Heldin sich nicht bzw. nur selten der Aufmerksamkeit entziehen. Als Liebende aber kann sie die Möglichkeit ihrer Abreise als geschicktes Druckmittel zur Machtdemonstration einsetzen. Nur wenn sie sich selbst zeitweilig aus der Gleichung nimmt, kann sie sowohl ihrem geliebten Gegenüber, als auch sich selbst ihre eigene Signifikanz verdeutlichen. Diesen Zusammenhang beweist die Autorität des männlichen Blickes. „Recall Jane Eyre never being able to relax in Rochester’s love, but always watching herself being watched by him so that she can keep him ’excellently entertained.’ ”¹⁸⁴ Sich-dem-Blick-Entziehen bedeutet für Jane Eyre an dieser Stelle Freiheits- und Bedeutungszuwachs.

Bei Propp gibt es keine Funktion des Verschwindens. Zwar wird die Figur des Helden mit der “unerkannten Ankunft” zunächst nicht identifiziert und später äußerlich transfiguriert, aber der Held befindet sich während dieser Funktionen immer sichtbar am Ort des Geschehens bzw. in der Nähe der Prinzessin. In der Liebesheldinnenreise ändert sich diese Konstellation aber. Beim Verschwinden ist die Heldin weder in der Nähe ihres Geliebten oder ihrer Geliebten, noch ist sie für andere Personen der Haupthandlung lokalisierbar. Mit dem Akt des Verschwindens können die Heldinnen der Liebe sich und ihre Beobachtung ausschalten und vergessen. Es ist, als ob sie sich der Geschichte und ihrer Rolle darin in einer Art Metanarrative entziehen. In der Trennung deuten sie die Überwachung positiv um. Auf sich gestellt werten sie ihre Bedürfnisse neu und erkennen ihren verlorenen Gewinn durch die Vereinigung in der Liebe. Das liebende Subjekt, die Heldin der Liebe, begeht den von Modleski als negativ besetzten Zustand in positiver Weise. Der Verlust ihres aggressiven Instinkts, ihrer Würde und ihres Lebens¹⁸⁵ ist damit kein Selbstverrat mehr, sondern erfolgt als eine freiwillige Schenkung. Die Heldin kehrt zurück aus dem Exil und empfindet nun Freude an der Erkennung ihres eigenen sozialen Selbst *im* und *durch* den anderen. Der erneute Verlust ihrer Sichtbarkeit entsteht nun durch die Vereinigung mit dem Nicht-Ich. Weil sie sich unsichtbar macht, wird sie sichtbar, um wieder unsichtbar zu werden.

In der folgenden Symbiose geht sie ganz auf und wird Teil vom Ganzen, verschwindet also wieder darin. In der anschließenden Filmauswahl finden sich Aspekte der, „[...] für die *romance* und speziell für den *courtship plot* typische[n] Handlungsabfolge [...] von *encounter* - *attraction* - *union* - *break* - *resolution* [...]“¹⁸⁶ Der Bruch der Beziehung ist meist durch die zu überwindenden Hindernissen, wie zum Beispiel „[...] geographische Trennung, Klas-

¹⁸⁴Modleski 53

¹⁸⁵vgl. Modleski 36f.

¹⁸⁶Gutenberg 286

senschränken, elterliche Autorität, psychologische Mißverständnisse und Vorurteile[...]”¹⁸⁷ motiviert. Speziell die räumliche Trennung zwischen den Liebenden bildet den Kern der folgenden Musikfilme.

4.3.1 Die Sirene – Singende Heldinnen im Musical in *Sita Sings the Blues* und *Guy and Madeline on a Park Bench*

In den nun angeführten Filmen spielt die Musik eine besondere Rolle, denn die Heldinnen tönen auf ihrer Reise von ihrer Liebe. Sowohl *Guy and Madeline on a Park Bench* als auch *Sita Sings the Blues* sind Jazz - Musicals. Beide wurden mit kleinstem Budget realisiert. Die Gefühle der Heldinnen werden hier sowohl schauspielerisch als auch mit Gesang und Tanz veranschaulicht. In *Guy and Madeline on a Park Bench* wird die Handlung immer wieder durch Live-musik, Stepp- und Gesangsszenen begleitet. Nina Paleys Animationsfilm *Sita Sings the Blues* enthält mehrere 20er-Jahre-Jazz-Klassiker der Sängerin Annette Hanshaw. In der Geschichte werden diese eklektisch von der indischen Göttin Sita gesungen und getanzt.

Sita Sings the Blues

Nina Paleys Animationsfilm *Sita Sings the Blues* erzählt den vedischen Mythos der Göttin Sita. Nachdem Rama und Sita aus dem Palast geworfen wurden (A), wird Sita im Wald von Ravanna, dem König Sri Lankas, entführt (A). Schon während des Flugs auf die Insel wirft sie ihren Schmuck ab, um eine Spur für Rama zu hinterlassen (C ↑). Während ihrer Gefangenschaft und auch noch lange danach muss Sita harte Prüfungen bestehen. Sita wehrt zum Beispiel Ravannas Avancen erfolgreich ab und bewahrt sich ihre Hoffnung auf Rettung durch Gebete und Beschwörungen. Als Rama sie endlich befreit, wendet er sich jedoch von ihr ab. In dieser wichtigsten Prüfung für Sita versagt sie (P Löneg.). Sita, die ihre Treue beweisen will, besteht zwar eine Feuertaufe, doch ihr Mann ist nicht von ihrer Unschuld überzeugt. Mit einem Pushpaka fliegen die beiden zurück (W) zum Palast. Hier wird Sita schwanger, doch das Volk vermutet, das Kind sei nicht von Rama. Rama kann seiner Frau nicht mehr vertrauen und verstößt sie (P Löneg.). Im Wald lebt sie mit einem Mentor (Sch H Z) und schenkt zwei Söhnen das Leben. Als Rama eines Tages im Wald jagt, findet er seine beiden Söhne und will sie mit in den Palast nehmen. Wieder befiehlt er Sita, ihre Reinheit zu beweisen (P). Sita erklärt, die Erde solle sie verschlingen, wenn

¹⁸⁷Gutenberg 159

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

sie rein ist. Darauf öffnet sich die Erde und Sita versinkt im Abgrund (Lö E Ü T St ↑).

A C ↑P Löneg. W P Löneg. Sch H Z P Lö E Ü T St ↑

Sita beweist damit gleichzeitig ihre Unschuld und straft ihren ungläubigen Ehemann Lügen. Durch die unerwartete Formulierung der Bedingungen schafft die Heldin eine authentische Beweisführung, die zugleich die Existenz von Göttern und Wundern bestätigt und ihre Ehre wiederherstellt. Dieser kreative Prozess zeigt Anleihen am Konzept der „[...] autochthony (the state of being born of the earth, a self-, or auto-generation from the chthonic space of the earth)[...]“¹⁸⁸ Dieses nach einem der Könige Atlantis benannte Phänomen wird in der Mythologie Sitas umgekehrt. Das schöpferische Moment der Mutter Erde geht hier in die Mutter Sita über, die im Hinduismus auch als Göttin der Landwirtschaft gilt. Sita verbindet das Schöpferische mit dem Zerstörerischen. In ihrem Freitod opfert sie sich, einsehend, dass für sie kein Platz mehr neben dem ewig eifersüchtigen Rama ist.

Mit dieser Geste manifestiert und entzieht sie der Menschheit ihre Weisheit und schöpferische Kraft. Rama, der sich vom Willen des Volkes leiten lässt, entscheidet das Los der stolzen Sita. Wenn er sie nicht haben kann, soll sie keiner haben. Diese Unterdrückung durch Rama „[...] can only lead to self-hatred and to more anger against the man for putting her in such an impossible situation. But [she is] [...] prepared for the termination of the process in its logical extension: the fulfillment of the fantasy of ultimate revenge through utter self-destruction.“¹⁸⁹ Das Verschwinden der Heldin markiert ihre Hauptheldentat und ist zentral in ihrem Mythos. Sitas Opferung ist eine Form der „Loving with a Vengeance“¹⁹⁰, bei der die Liebende mit ihrer Liebeshandlung ihre Machtlosigkeit überwindet. Sita betet über all die Jahre des Exils ihren Mann treu und untergeben an. Sie hegt keinen Groll gegen ihn. Selbst nach etlichen Prüfungen gehorcht sie ihrem Ehemann und beweist ihm auf ihre Weise ihre Treue und Liebe. Obwohl sie sich opfert, leidet und ewig Liebe sucht, gilt ihr Handeln der Wiedervereinigung mit Rama, damit ist sie eine Liebesheldin. Mehr noch, mit ihrer Handlung sprengt sie die Grenzen des Handlungsrahmens der Heldenreise und ist nun nicht mehr nur Liebesheldin, sondern wird zur Liebesgöttin als Inkarnation Lakshmis.

Auch die Darstellung dieser Divinisierung überschreitet Grenzen verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen. Die meist gezeichnete Erzählung *Sita Sings the Blues* vereint in ihrer ästhetischen Darstellung alte und neue Elemente. Hier erreicht man durch „[...] hybridization of old techniques (continuity) and new technologies (digital creations, manipulati-

¹⁸⁸Appel in Wilmer 229

¹⁸⁹Modleski 47

¹⁹⁰vgl. Modleski

on of images, digitized sets, passing through walls, etc.) [...] a 'new' or (after Bordwell) an 'intensifies' realism[...]."¹⁹¹ Einige der vielen verschiedenen bildnerischen Mittel des Filmes sind uns altbekannt. Die lockere Unterhaltung der drei Erzähler, im Stile des Mumblecores, wird beispielsweise durch drei Scherenschnitt- Schattenfiguren dargestellt, die Figur Sita ist in einem traditionellen Trickfilmstil animiert. Im Gegensatz dazu wird zum Beispiel im Tanz der Götter moderne Animation und "special effects" mit echtem Filmmaterial (Feuer, Explosionen, etc.) verwendet.

Henri Hubert unterscheidet trotz transzendentaler Schwellenüberschreitung und übermenschlicher Kraftakte zwischen Gott und Held. Dazu schreibt er:

[...] the hero distances himself from the god. Each specializes in its meaning and each has its own domain. To the god go the cosmic forces; to the hero, ingenuity, valor and human misery. They differ as myth and legend do. The one moves toward metaphysics; the other leans toward history and the story.¹⁹²

Aber an anderer Stelle erkennt Hubert dem Helden ganz klar eine göttliche Qualität an. „Superhumans or semi-gods, heroes are, in any case, devine; the hero is a *divus* a species of the devine."¹⁹³ Die Heldin Sita schafft es, mit ihrer finalen Heldentat diese Unterscheidung aufzuheben. Dieser gleichsam geniale und kosmisch energetische Akt ist ein Werk der Liebe, Selbsterkennung und Freiheit und macht sie zur göttlichen Heldin.

Guy and Madeline on a Park Bench

Damien Chazelles Indie Mumblecore-Musical wurde auf 16mm Analog und schwarz-weiß gedreht. Das Cast besteht aus Laiendarstellern, die die Musiktitel häufig während des Drehs live einsangen. Jason Palmer, der die Figur des Guy spielt, ist ein preisgekrönter Trompeter.¹⁹⁴

Der Plot fällt durch seine geringe Zielorientierung, fehlende Kausalverbindungen und Exposition am ehesten in Bergs Kategorie des existenzialen Plots. *Existential Plots* „[...] do not just adjust or postpone the flow of information, they contest the centrality of goal-oriented causality as an organizing principle. Without a clear goal, there is no causal chain to explain, and little need for exposition."¹⁹⁵

¹⁹¹Brown in Buckland 77

¹⁹²Hubert in Mauss et al. 67

¹⁹³Hubert in Mauss et al. 42

¹⁹⁴Palmer spielte unter anderem mit Ravi Coltrane und in Kurt Rosenwinkels Quartett.

¹⁹⁵Berg 49f.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Madeline ist die Freundin des Trompeters Guy. Als sich dieser auf einer Parkbank in Boston von ihr trennt, beginnt sie ihr Leben neu zu gestalten. Ihre Erinnerungen kreisen jedoch wie Motive eines Musikstücks immer wieder um die gleichen Momente in ihrer Beziehung zu Guy. Die vielen Zeitsprünge der Handlung eröffnen starke Parallelen zu dem „[...] structural 'web-of-life plot' or 'network narrative'“¹⁹⁶ in *Elephant*. Guy und Madeline kehren in der Erzählung einige Male zur Titelszene, die das Leben beider entscheidend verändert hat, zurück. Dies ist die bereits angeführte Parkbankszene, in der sich Guy von Madeline trennt. Innerhalb dieser Szene wird der Bruch zwischen den beiden durch etliche Jumpcuts verdeutlicht. Wie bei *Elephant* findet sich auch in *Guy and Madeline on a Park Bench* eine „[...] elaborate temporal structure [...] [that] moves backward and forward in time, but [...] also creates a Cubist sense of the simultaneity of various events in the process.“¹⁹⁷ Im Gegensatz zu *Elephant* wird die Parkszenen aber nicht aus zwei Perspektiven gezeigt, sondern immer nur in der gleichen Aufnahme, die sich auf Madeline konzentriert. Der Film ist weitestgehend „indietypisch“, wie es Newman beschreibt, d.h. „[...] meandering [...], built up out of well-observed scenes pitched as straightforward realist drama or light comedy, episodic in construction, [and] [...] beginning and ending to some extent in medias res.“¹⁹⁸

Guy and Madeline on a Park Bench folgt dem Schema:

A C ↑Sch H Z T ↑V R h

Der Jazztrompeter Guy trennt sich in einer mehrfach gezeigten Szene im Park von seiner Freundin Madeline (A). Bald darauf verlässt die Liebesheldin die Stadt und zieht nach New York (C ↑). In ihrem neuen Zimmer hört sie Guys Song „Cincinatti“ mit dem Refrain: „I left my heart in Cincinatti“, bei dessen Aufnahme sie anwesend war. Bereits bei Minute 25 singt Madeline im Song „It Happened in the Park“, dass sie eine neue Bekanntschaft gemacht hat (Sch H Z). Ein weiteres Zaubermittel für ihre Heldenreise erhält sie durch ihr neues Arbeitsverhältnis. Ein Freund begleitet sie zum Frisör (T) und wenig später küsst sie den Franzosen Paul im Park (↑). Durch ihren vorangegangenen Song scheint dies eine Rückblende zu sein. Nun macht sich Guy nach einer kurzen gescheiterten Beziehung mit Elena auf den Weg zu Madeline (V). Beide begegnen einander an einer Kreuzung (R) und im Apartment erzählt Madeline Guy von Paul. Die beiden wirken distanziert, dennoch hört Madeline im Gegensatz zu Elena Guy aufmerksam zu, als dieser ihr eine Melodie auf der Trompete widmet (h).

¹⁹⁶J.J. Murphy 166

¹⁹⁷J.J. Murphy 166

¹⁹⁸Newman 98

Madeline ist weder eine Opferheldin, noch verfolgt sie eindeutige eigene Ziele. Sie stellt sich in erster Linie ein Leben in einer Beziehung vor. Ihr Heldentum liegt im zu überwindenden Leid durch die Trennung von Guy und in ihrer echten Anteilnahme an Guys Leben in der Rückblende. Ihre Freude und Begeisterung für Guys Musik werden durch ihre Gefühle zu ihm personalisiert. Die musikkaffine Frau hört aber auch nach Ende der Beziehung Guys Musik, lernt Schlagzeugspielen und hört mit Paul Chansons an. Dabei lässt der Film offen, ob Madelines Begeisterung für Guys Jazzmusik auch losgelöst von Guy existiert, oder ob damit Madelines Liebe symbolisiert ist.

Die Erzählung erfolgt sowohl ohne Exposition als auch ohne Auflösung. Konflikt oder Charakterbogen sind bei der Heldin kaum erkennbar. Der Film bedient sich daher des „[...] lower-stakes plotting to lessen the impact of forward-driving suspenseful narration and thus orients attention more on setting and especially character (which is defined in part in relation to setting).“¹⁹⁹ Durch seine geringe Handlungsdichte und die weitgehend ungerichteten Dialoge sind bei *Guy and Madeline on a Park Bench* deutliche Parallelen zum Mumblecore zu erkennen.

Madeline räumt das Feld, weil sie Abstand von ihren Erinnerungen und ihrer Beziehungsvergangenheit gewinnen will. Nur durch ihr Verschwinden aus dem gemeinsamen Lebensraum mit Guy kann sie reinen Tisch machen und neu beginnen. Ohne es zu wollen, erreicht sie mit ihrem abrupten Verschwinden, was sie direkt nach der Trennung vielleicht wollte: Guy sucht sie und will zurück zu ihr. Madelines Heldentat besteht in der finalen Einsicht der Unmöglichkeit des Zusammenseins. Sie muss die Verletzung der Trennung von Guy rational verstehen und ihr Gefühl der Herabwürdigung emotional entladen. Nach tiefer Trauer über das plötzliche von Guy herbeigeführte Ende der Beziehung findet Madeline durch die neue Arbeit und die neue Stadt wieder Stärke und Zuversicht in ihr Leben und die Liebe. Heldenhaft bringt sie Guy in der Gegenüberstellung nach einiger Zeit weder Trauer noch Wut entgegen, stattdessen ist sie verständnisvoll. Dieses Verständnis wirkt reflektiert und dabei nicht grenzenlos. Noch immer ist die Heldin geduldig, hat aber nun zusätzlich gelernt, den Helden auch sanft in seine Schranken zu weisen.

Das Musical teilt seine Herangehensweise mit dem Melodrama, das dem Namen nach eine „musikalisch untermalte Handlung“²⁰⁰ meint. Die im Melodrama oft überzeichnete Heldin

¹⁹⁹Newman 109

²⁰⁰Elsaesser verweist in „Putting Melos Into Drama“ auf die Etymologie des Wortes: „In its dictionary sense, melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects. This is perhaps the most useful definition, because it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colour and chromatic contrast to the storyline, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue.“ (Elsaesser in Nichols 50)

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

muss fast immer ein Opfer bringen. Wenn sie dies meist aus Liebe wahr macht, erklingt die für das Genre namensgebende pathetische oft auf dem Klavier gespielte Musik. Hier ist es der Klang der Trompete, den der Liebesheld einst für sie erzeugte.

4.3.2 Sisterhood Melodrama in *The Kids Are Alright* und *Circumstance*

Die melodramatische Narration entwickelt sich oft aus der Perspektive einer weiblichen Hauptfigur. Elsaesser schreibt dazu: „Roughly, there are two different initial standpoints for melodrama. One is coloured by a female protagonist’s dominating point of view which acts as a source of identification. The other examines tensions in the family, and between sex and generations[...].“²⁰¹ Diese beiden Sujets werden in den beiden Melodramen *The Kids Are Alright* und *Circumstance* erzählt.

In diesen beiden Filmen steht aber, im Gegensatz zur gängigen Rollenverteilung im Melodrama, die Liebe zwischen zwei Frauen im Mittelpunkt. Beide Filme wurden von Frauen realisiert. Die iranisch-amerikanische Independent-Filmemacherin Maryam Keshavarz erzählt in *Circumstance* die Geschichte zweier junger iranischer Liebenden. Lisa Cholodenko erzählt in ihrem Film *The Kids Are Alright* mit Annette Benning und Julianne Moore von einer Familie mit zwei Müttern und der Konfrontation der Kinder mit ihrem biologischen Vater.

Cholodenkos Film hingegen ist vergleichbar mit der Herangehensweise von *Go Fish* (1994). Die Indie Produzentin Christine Vachon erklärt diese folgendermaßen:

‘[...] the film really begins after the coming out has ended. And it’s not about women discovering their sexuality, it’s just about living with it in a place where they feel comfortable. That’s very, very revolutionary. So this is a film where that fight is over and people are living their lives.’²⁰²

Diese Thematik setzt *The Kids are Alright* fort und wagt einen Blick in den Alltag einer Homofamilie. Mit dem Cast von Benning und Moore zeigt der Film ein weiteres Novum: Frauen über 40. Im Kontrast zu ihren männlichen Schauspielerkollegen werden Frauen in diesem Alter weniger frequent auf der Leinwand gezeigt. So führt Seger an, dass Frauen über 40 lange suchen müssen, um gleichaltrige Frauen mit ähnlichen Problemen im Fernsehen und Film zu sehen.²⁰³ Dieser Zustand ist traurig und paradox, denn „[...] there’s

²⁰¹Elsaesser 76

²⁰²Seger 182

²⁰³vgl. Seger 182

definitely a market for stories about women over forty because these women are leading the kind of exciting lives that make for good drama.“²⁰⁴ Dies beweisen Benning und Moore in *The Kids are Alright*. Beide Frauen bilden eine starke Gemeinschaft gegenüber den Männern. Die geprüften Heldinnen erhalten hier durch eine ganze Armada von Gleichgesinnten Unterstützung. Pearson und Pope beschreiben gemeinsame Kindererziehung unter Frauen als "Schwesterschaft".²⁰⁵ Ähnliche Formen der Unterstützung durch Freundschaft in Frauengruppen sind in den Filmen *Whip It* und *Bridesmaids* erkennbar. Auch in *Circumstance* trotz der Freundschaft und Liebe zweier Frauen allem Leid um sie herum. Hier werden die Ereignisse vor dem Coming-out und während der Entdeckung der Sexualität der Mädchen erzählt. Durch den Rahmen des religiösen Konflikts zwischen konservativen und gemäßigten Kräften im Iran wird die Liebesbeziehung der beiden politisch aufgeladen und in einem ungewöhnlichen Kontext verhandelt.

The Kids are Alright

Jules (Julianne Moore) ist die Heldin des gleichgeschlechtlichen Ehepaars in *The Kids Are Alright*. Als der Sohn Laser (Josh Hutcherson) den Eltern erzählt, dass er zusammen mit der Schwester seinen leiblichen Vater getroffen hat, sind diese schockiert (A). Doch dann schlagen die Eltern, Nic (Annette Bening) und Jules, ein gemeinsames Essen mit Paul (Mark Ruffalo) vor (↑). Beim Abendessen erhält Jules die Möglichkeit, Pauls Garten zu gestalten (B). Wenig später küssen sich Paul und Jules bei der Arbeit in seinem Garten und beginnen eine Affäre (Sch H Z). Eines Tages fährt die Familie zu Paul (W). Beim gemeinsamen Familienessen bei Paul findet Nic Jules Haare in Pauls Bett (K). Zurück zu Hause konfrontiert Nic Jules (S) und diese sieht ihre Schuld ein (M). Jules wird nun von der Familie ausgegrenzt und bestraft (V Rneg.). Sie trennt sich sofort von Paul und entschuldigt sich vor der gesamten Familie für ihr Versagen (P Lö). Paul ist in der Zwischenzeit zu einer ernsthaften Bedrohung für die Familie geworden, denn er bietet Jules an, zusammen mit den Kindern eine neue Familie ohne Nic zu gründen. Zum Ende begleitet die Familie die Tochter Joni (Mia Wasikowska)²⁰⁶ zur Universität, wo sie in Zukunft leben wird. Nun scheint sich die Lage langsam wieder zu stabilisieren (L). Bei der Rückfahrt (↓) halten Nic und Jules Hände (H*).

²⁰⁴Seeger 184

²⁰⁵ „Between adults, mutual mothering becomes 'sisterhood'. Thus, the hero discovers not only a positive mother but a whole female support system, and by association, a nurturing, joyous, and powerful female heritage.“(Pope/ Pearson 202)

²⁰⁶Benannt nach der Sängerin Joni Mitchell.

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

A ↑B Sch H Z W K S M V Rneg. P Lö L ↓ H*

Jules verschwindet in vielfacher Hinsicht. Einerseits bedeutet die Affäre zu Paul einen Eskapismus aus ihrer derzeit defekten Beziehung zu Nic. Weiterhin verschwindet sie sofort aus dessen Leben, als die Affäre publik wird. Drittens zieht sie sich selbst zurück aus dem elterlichen Schlafzimmer und verbringt einige Zeit in der strafenden Exklusion von der Familie.

Das Zusammenleben der beiden Frauen wird von lediglich geringen Konflikten markiert. Die derzeit arbeitslose Jules wünscht sich von Nic mehr Aufmerksamkeit. Nic ist erfolgreiche Ärztin und hat deshalb wenig Zeit für die Bedürfnisse von Jules. Beide schauen Männer-Erotikfilme, geben den pubertierenden Kindern ihre Werte weiter²⁰⁷ und sind einfühlsame und liebevolle Mütter.

Nancy Fox schreibt in ihrem Beitrag "A Multimodal Critical Discourse Analysis of *The Kids Are All Right*": „*Kids* in fact constructs a subversive and actively 'queer' discourse of lesbian marriage in the fiercely conventional context of heteronormative American society and its co-opting of 'family values'[...].“²⁰⁸ Fox bezieht sich dabei auf Cholodenkos Bemerkung in den Extras der DVD: „It's kind of a family values movie.“ Der Film schafft es dabei, sowohl gängige Ansichten von heteronormen Familien als auch lesbischer Beziehungen zu hinterfragen. Fox weist auf diesen Zusammenhang anhand der verschiedenen Konzeptionen von "queer" hin: „It can in this respect be argued that *Kids* not only serves to 'queer' the conventional notion of marriage as 'man and wife,' but 'queers' as well the idea of essentialized lesbian identity.“²⁰⁹ Beispielhaft untersucht Fox in diesem Zusammenhang die Dinnerszene, in der die "patriachische" Nic in einem „[...] classic 'Honey, I'm home!' moment“²¹⁰ von der Arbeit nach Hause kommt. Die häusliche Jules hat das Essen bereits zubereitet und den Tisch gedeckt und Nic sitzt dementsprechend nun an der Stirnseite des Tisches. Die "Hackordnung" und fixierte Rollenverteilung wird außerdem am Tischsitzplan deutlich. Die blonde Nic sitzt mit ihrer älteren Tochter gleich neben sich, Jules sitzt zusammen mit Laser, ihrem Sohn, auf der linken Seite. Zudem kritisiert Nic nun auch noch Laser und Jules, was unterschwellige Konflikte in der Familie vollends verdeutlicht.

Fox erörtert zusätzlich die Namenswahl der Figuren, in der Nic, kurz für Nicole oder

²⁰⁷Der Titel verweist auf den "guten" -durchschnittlich amerikanischen- Zustand der beiden. Weder Joni noch Laser nehmen Drogen oder haben bereits viel sexuelle Erfahrung gesammelt. Außerdem pflegen beide vielmehr ihre sozialen Kontakte, als ihre online-Profile und -Identitäten. Lasers bester Freund hat zwar anfangs einen schlechten Einfluss auf ihn, aber dieser wird sich dessen bewusst.

²⁰⁸Fox

²⁰⁹Fox

²¹⁰Fox

Nicholas im Sinne der griechischen Siegesgöttin Nike Stärke symbolisiert. Eine naheliegende Folgerung wäre ein gängiger ausschließlich weiblich konnotierter Name für ihre Frau. Aber die Frau von Nic „enacts a more complex sexual identity as her first name, 'Jules,' indicates – at once both visibly male (the French 'Jules') and aurally female and objectified ('Jewels').“²¹¹ Ihren eigenen Zwiespalt mit ihrer Identität und Sexualität erklärt sie ihrem Sohn mit den Worten: „Human sexuality is complicated. And sometimes desires can be, you know, counterintuitive [...].“ Wenig später wird der Film selbstreferentiell, wenn Jules erklärt, warum sie keine lesbischen Erotikfilme präferiert: „[...] they hire two straight women to pretend and the inauthenticity of that is just unbearable.“ Noch während sie den Satz beenden kann, unterbricht sie die Ehefrau. Es scheint, als ob eine Verbindung zur Realität der beiden nicht gleichgeschlechtlich verheirateten Schauspielerinnen besteht.

Fox erkennt einen deutlichen Machtwechsel zwischen Jules und Nic. Durch die harte Trennung von Paul und den damit verbundenen Schmerz der Ausgrenzung erhält Jules eine Reaffirmation. Sie setzt sich nach verlängerter Enthaltung von den Familienaktivitäten lautstark als geläutertes und rechtmäßiges Mitglied in der Familie durch. Die sonst eher zurückhaltene Figur wird auch im Konflikt mit Paul mehrmals laut und setzt sich danach, wie befreit, auch im Gespräch mit Nic besser durch. Dabei gesteht sie Nic, dass sie sich in der Beziehung nicht anerkannt gefühlt hat. Nic, die sowohl der exzessiven Arbeit als auch dem Weinkonsum fröhnt, fühlt sich entmachteter. Nun ist es Jules, die vermehrt die Zügel in die Hand nimmt. Zur Endszene sitzt Jules und nicht Nic am Steuer. Die vormals als starr empfundene Rollenverteilung hat sich verschoben.

Durch Proposition 8 der kalifornischen Verfassung wurde das Recht auf Eheschließung bei gleichgeschlechtlichen Paaren nach nur vier Monaten im November 2008 wieder abgeschafft. Die gezeigte familiäre Normalität der gleichgeschlechtlichen Ehe und Familie von Nic und Jules ist damit eine Fiktion außerhalb der Legalität. Durch die Durchmischung von Unbekanntem und Bekanntem erhält der Film subversives Potential: „The film and the viewer's experience of it are saturated with colors and textures that serve to evoke, at once, familiarity and strangeness: the audience sees conventional scenes of marriage performed and hears the expected words, but in female voices.“²¹²

Die politisierte Thematik wird, ungewöhnlich für das Melodrama, komödiantisch umgesetzt. Die Ernsthaftigkeit der gesellschaftlichen Stratifikation wird durch den Humor, die Natürlich- und Leichtigkeit der beiden Frauenfiguren aufgelockert. Diese Mechanismen sind es auch, die die Notwendigkeit der kalifornischen Gesetzgebung in diesem Punkt ernsthaft

²¹¹Fox

²¹²Fox

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

hinterfragen.

Ihre gemeinsame Problembewältigung erleichtert den Zugang zu den Figuren. Mit ihrer Art der Vor- und Nachbesprechung der Ereignisse (Gespräch über Sexualität, Treffen mit dem Vater, Schuldfrage beim Seitensprung, Abschied von der Tochter, etc.) äußern und verhandeln sie ihre Wahrnehmung und Wertung der Vorfälle. Newman nennt diese Form der Erzählung "recursive narration". Diese betrachtet er als

[...] melodramatic mode of narration in which our knowledge of events is unrestricted and open [and] [...] in which characters discuss events before they occur and then reflect on their meaning afterwards. This [...] standard format of many feminized forms of storytelling [...] is a powerful way of establishing and reinforcing character emotions [...] and [...] helps us to formulate our own feelings of sympathy or empathy [toward the depicted characters] in response.²¹³

Diese Verstärkung der Charaktere nennt Newman an anderer Stelle „[...] the final fleshing out of [...] character[...]“²¹⁴, welche schließlich zu mehr Plastizität der Figuren führt. Die Vor- und Nachbesprechung von Ereignissen erfolgt auch in der folgenden wesentlich ernsteren und gefasster erzählten Geschichte von zwei Liebenden im Iran.

Circumstance

Die Iranerinnen Atafeh (Nikohl Boosheri) und Shirin (Sarah Kazemy) sind beste Freundinnen. Atafeh wünscht sich sogar noch mehr von der Beziehung, was im konservativ streng religiös geprägten Land heftig verfolgt wird. Als Shirin auf einer Party einen Mann küsst, wird Atafeh eifersüchtig (A). Sie schlägt eine Autoscheibe ein und schenkt ihrer Freundin die teure Tasche aus dem Wagen (Sch H Z). Beide schlafen in einem Bett und träumen vom freien und freizügigen gemeinsamen Leben in Dubai (↑). Shirin und Atafeh feiern nächtelang in den Clubs der Stadt. Als Mehran, Atafehs Bruder, aus dem Gefängnis zurückkehrt, wird er streng gläubig und schickt der Schwester die Sittenpolizei auf den Hals. Nach einer Festnahme (P) durch diese wird festgestellt, dass Atafeh keine Jungfrau mehr ist. Zur Strafe wird sie von einer Gruppe Frauen immer wieder heftig beschimpft und angeklagt (Löneg. M).

Als der Vater einen Wanderausflug mit der Tochter unternimmt, vermutet man die Aussetzung der sündigen Atafeh (W), doch die Zeit ihrer Abwesenheit wurde genutzt, um den

²¹³Newman 133

²¹⁴Newman 132

Bruder mit Shirin zu verloben (K Sneg.). Atafeh erlebt die Hochzeit der beiden (M). Am nächsten Morgen berühren sich die Hände der Mädchen, dann küssen sie sich. Später verbietet ihr der neue Ehemann zu singen; Atafeh und ihre Eltern, die sich bewusst Mehran widersetzen, singen lauthals. Shirin sitzt schweigend daneben und gehorcht ihrem Ehemann. Wenig später findet Atafeh die Überwachungskameras des Bruders (Ü) und plant ihre Ausreise (C). Sie konfrontiert Shirin mit den Tatsachen, doch diese wusste bereits von Mehrans krummen Machenschaften (P). Shirin und Atafeh durchleben eine schmerzhaft Trennung (M Löneg.), bevor Atafeh am nächsten Morgen das Land verlässt (↑). Mit diesem finalen "disappearing act" räumt die Heldin das Feld der gescheiterten Liebe. Sie hat erkannt, dass Shirin in ihrer Ehe zu ihrem Bruder derart gefangen ist, dass für die beiden keine gemeinsame Zukunft besteht. Sie muss daher verschwinden, um nicht in ewiger Pein zu leben.

A Sch H Z ↑P Löneg. M W K Sneg. M Ü C P M Löneg. ↑

Der politische Anspruch von Maryam Keshavarz ist offensichtlich. Sie dokumentiert jedoch weniger die Machtstrukturen im Land, sondern verhandelt vielmehr den Einfluss von Autorität auf Freiheit, Identität und Selbstverwirklichung jedes Einzelnen am Beispiel zweier junger Liebenden.

Coming two years after the protests that convulsed Iran following the 2009 presidential elections and amid regional revolutionary turmoil, it has undeniable topical resonance. But Ms. Keshavarz is less interested in the public manifestations of political engagement than in the ways power, and particularly religious authority, affect the intimacies of families, lovers and friends.²¹⁵

Selbstreferenziell verhandeln die Figuren des Filmes die zentrale politische Problematik. Mit dem befreundeten gleichgeschlechtlichen Paar, Joey und Hossein, diskutieren Shirin und Atafeh, ob auch das Führen einer gleichgeschlechtlichen Beziehung und das Synchronisieren von heteronormativen Mainstreamfilmen durch Schwule und Lesben in einem totalitären System subversiver politischer Protest sind. Zur Synchronisation der Filme *Milk* (2008) -als politische Botschaft- und *Sex and the City* (2008) - als Mainstreamaffirmation- teilen sich die Meinungen. Einer der Männer meint, die bloße Vertonung eines heteronormativen Films durch einen Schwulen wäre eine bedeutende politische Tat. Aber Atafeh sieht hinter der regimekritischen Arbeit hauptsächlich ihren eigenen Hedonismus verbunden mit der Lust am Verbotenen. Shirin sagt dabei zu Atafeh: „Here anything illegal becomes politically subversive. Political acts aren't that romantic, Atafeh.“ Shirin suggeriert Atafeh

²¹⁵Scott

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

damit, dass sie ihre Gefühle vernünftig kontrollieren sollte und verklärter Protest nicht mehr politisch ist.

Circumstance wie auch *The Kids Are Alright* bringen die Idee einer autonomen Gesellschaft von Frauen in den Fokus. So sind die exklusiven Beziehungen zwischen Shirin und Atafeh sowie Nic und Jules einander formell sehr ähnlich. Beide basieren auf hochgradiger Unterstützung, Einfühlsamkeit und Anteilnahme, wie sie in den Mann-Frau Beziehungen des Korpus selten bis nie vorkommen.

Dabei wird als Teil der innigen Liebe zwischen den Partnerinnen ein tiefes Verständnis für Psyche und Physis der Geliebten dargestellt, welches unter dem Begriff der Sisterhood, im erweiterten Sinn als Frauengemeinschaft, gefasst werden kann. Gutenberg verweist beim Konzept der Sisterhood neben den zum Teil bereits genannten Attributen, d.h. „wechselseitige Unterstützung von Frauen, Kooperation, emotionaler und intellektueller Austausch, affektive Zuneigung und Vertrautheit[...]“²¹⁶ auf die „politische Organisation [...] beruhen[d] auf der Idealvorstellung von weiblicher Kollektivität und Gemeinschaftlichkeit, in dem Bewusstsein, daß Frauen sich auf diese Weise patriarchal-heterosexuellen Bindungen vorübergehend oder dauerhaft entziehen können.“²¹⁷ Unter dem Schwesternplot²¹⁸ versteht sie eine distinkte Erzählform, die auf die angeführten Aspekte der Sisterhood zurückgreift.

Wie Shirin und Atafeh ausgelassen miteinander singen und tanzen, so tanzt auch Shirin mit ihrer Mutter wild und exzessiv in der Küche umher. Die Innigkeit und Freude in ihrer Beziehung übersteigt damit sämtliche anderen gezeigten Beziehungen im Film. So erhält auch Mehran durch die Religionsgemeinschaft Halt und Zuspruch, er bleibt innerhalb dieser jedoch weitestgehend ungebunden und bewahrt stets seine Fassung.

Nic und Jules bilden eine vergleichbare Einheit. Beide besprechen und beraten sich bei jeder Gelegenheit. Die körperliche Annäherung zwischen Jules und Paul wird dabei vollkommen grotesk und albern inszeniert, um zu zeigen, dass diese Heldin hier fehl am Platze ist. So sagt sie ihm später auch am Telefon, dass sie lesbisch sei und sich daran nichts ändern wird. Durch die Vehemenz ihrer Argumentation verdeutlicht sie die Überlegenheit der Beziehung zu Nic. Jede denkbare Entwicklung zwischen ihr und Paul, die dieser bereits imaginiert, kann nicht besser sein, als das, was sie bereits hat. Dieser starke Zusammenhalt findet sich bei den Korpusfilmen nur in den spezifischen Gefügen von weiblicher Gesellschaft.

²¹⁶Gutenberg 209

²¹⁷vgl. Gutenberg 209

²¹⁸Gutenberg 208ff.

4.3.3 Liebestod in *Red White & Blue*, *Never Let Me Go* und *Remember Me*

Die kontextgebundene Unmöglichkeit von Liebe wird in den folgenden Filmen durch den Tod der Heldin oder des Helden markiert. In allen drei Filmen sind es äußere Umstände, die die Liebe der Helden beenden. In *Red White & Blue* wird in erster Linie Schuld und Moral verhandelt, wenn nacheinander ein Verbrechen durch ein anderes gesühnt wird. Hier ist es eine andere Person, die die Liebe zwischen Held und Heldin beendet. *Never Let Me Go* zeigt die Liebe zwischen zwei im System versklavten Individuen, die durch ihre aufoktrozierte Lebensbestimmung nicht zueinander gehören dürfen. In dieser Erzählung ist es eine Form der Reglementierung, die die Liebe verbietet. Das Liebespaar in *Remember Me* wird durch die Ereignisse von 9/11 auseinander gerissen.

Red White & Blue

In der Horror-Love-Story *Red White & Blue* passiert etwas sehr Seltenes, das stark an die Ereignisse in Hitchcocks *Psycho* erinnert. „For 40 minutes of screen time we are with her as she plots and ponders, decides, and finally changes her mind. Guilt is her most prevalent characteristic. After 40 minutes, Hitchcock kills her off and we are left without a main character.“²¹⁹ Der sogenannte Daisy Chain Plot von *Red White & Blue* erzählt zunächst 30 Minuten lang die Geschichte Ericas,²²⁰ dann 34 Minuten aus Frankies Leben und schließlich 30 Minuten lang aus Nates Perspektive. Zum Ende von Frankies Subplot stirbt Erica, die Handlung dreht sich jedoch weiterhin nur um sie, womit sie zur Hauptheldin des Films wird.

Die Ereignisse der Subplots werden durch den übergreifenden Liebesplot zwischen Erica und Nate, dem Racheplot zwischen Frankie und Erica und später zwischen Nate und Frankie verbunden. Frankies Geschichte reiht sich in die Kausalkette durch seine Ansteckung mit HIV durch Erica ein. Erica ist nicht nur handelnde und liebende Figur in der Erzählung, sie ist auch eine tödliche Waffe. Die seit ihrer Kindheit infizierte Frau rächt sich mit ihrem promiskuitiven Verhalten stellvertretend für ihre Vergewaltigung an allen Männern. Wie Milla Jovovich in *The Fifth Element* und River Tam in *Serenity* ist sie das süße kindliche Mädchen und gleichzeitig eine Nemesis.

²¹⁹Dancyger/Rush1991 77

²²⁰Die anfängliche Hauptfigur Erica kann als Verkörperung einer größeren Instanz gelesen werden. So weist Stringer dem Namen eine besondere Bedeutung zu: „Erica is short for America[...]“(Stringer in Radner/Stringer 274)

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Der Auslöser der Handlung ist Ericas Job- und Unterkunftsverlust (A). Ihr Nachbar Nate verhilft ihr zu einer Stelle im Baumarkt (B C). Nate, der auch in diesem Markt angestellt ist, zeigt Interesse an Erica und beschützt sie (Sch H Z). Erica lebt von einem One-Night-Stand zum nächsten und ist mit Nates ehrlichem Interesse an ihrer Person überfordert. Trotzdem nimmt sie verstärkt Kontakt zu Nate auf und nähert und öffnet sich ihm (↑). Sie weiß, dass sie krank ist, lehnt Verhütung jedoch ab. In einer eingangs gezeigten Affäre lernt sie Frankie kennen, der seiner krebskranken Mutter regelmäßig Blut spendet. Als dieser von seiner unmittelbaren Infektion erfährt, macht er sich mit seinen Freunden auf die Suche nach Erica (V). Die Gruppe findet Erica und Frankie konfrontiert sie mit seiner Situation (K). Für ihre Gleichgültigkeit, ihr Wissen und den Selbstmord seiner ebenfalls infizierten Mutter bestraft Frankie sie (M). Zunächst offeriert er Erica seine Liebe und sucht ihre Zuneigung und gegenseitige Unterstützung. Als diese seine Gefühle nicht erwidert, beginnt er sie zu fesseln und zu foltern (Sneg.). Nachdem er wieder zur Besinnung kommt und Erica zum Krankenhaus bringen will, verblutet Erica. Ihr Körper muss nun verschwinden. Frankies Bandmitglieder erklären sich bereit, einen Teil der "Schuld" auf sich zu nehmen.

Nate hat sich inzwischen auf die kriminologische Suche nach Erica begeben. Er beginnt die Mitglieder der Bande systematisch zu verhören, zu foltern und zu töten, nachdem er bei jedem einen gut versteckten Teil von Ericas Körper findet. Damit ist seine Rettung verspätet und negativ (Rneg.). Als er schließlich ihren Kopf bei Frankie findet, zieht er Frankie die Haut über den Schädel und tötet ihn (Ü St). Wenig später verlässt der Kriegsveteran die Stadt und erhält einen Anruf von der CIA, seinem Arbeitgeber. In der Wüste verbrennt er die Überreste von Erica und wirft auch ein Foto der Hochzeit beider ins Feuer. Damit wird eine metaphorische letzte Reise der Heldin und der mit ihr verbundenen Erinnerungen angedeutet (↑). All dies geschah scheinbar in der Abwesenheit der Zuschauer bzw. der Kamera. Das Hochzeitsfoto kann rückwirkend mit einer Szene mit Erica und Nate vor dem Einschlafen verbunden werden, in der er sie fragt, ob er sie etwas Verrücktes fragen darf.

A B C Sch H Z ↑V K M Sneg. Rneg. Ü St ↑

Mit horrorklassischer Abscheulichkeit und „innigem Naturalismus“ folgt Simon Rumleys „[...] Auge der Kamera der invasiven Bewegung der Gewalt und [...] [zeigt,] wie sie am Körper wirkt, was sich unter der Haut verbirgt, und dann, was noch dahinter liegt.“²²¹ Brittnacher kritisiert am Horror „[...] die Poetik [...] [des] Neo-Realismus [...], der glaubt, dem enthäuteten Körper anthropologische Lehrsätze ablesen zu können.“²²² Einer dieser Lehrsätze ist „Das Faible des Horrors für die Gewalt [...] [als Folge] seiner unverhohlenen

²²¹Brittnacher in Ivanović 295

²²²Brittnacher in Ivanović 295f.

Sympathie für den Stärkeren.“²²³ Durch die Verdreifachung der “Sympathieträger” in *Red White and Blue* wird dieser sozialdarwinistische Aspekt jedoch hinterfragt.

Die stärkste Figur in der Erzählung ist zunächst Erica, die mit ihrem unverantwortlichen Handeln kaltblütig mordet. Die Figur erweckt zwiespältige Gefühle. *Red White & Blue* lässt sich diesbezüglich als „romance plot Variante der *adulterous romance* [lesen] [...], wobei die Protagonistin zunehmend mit Verständnis und Sympathie dargestellt wird und ihr Stigma als *fallen woman* allmählich verliert [...].“²²⁴ Ihre Handlungsweise wird in der zweiten Instanz durch Frankies Folter und Mord kritisiert und bestraft. Nun ist Frankie der Stärkere. Mit Nates Plot erscheint nun ein drittes Mal eine Verschiebung des Kräfteverhältnisses. Mit Gewalt wird er zum Stärksten. Wobei die Tatsache, dass er im Interesse Ericas handelt, wiederum für Erica als einflussreichste Figur spricht. Nates brutales Vorgehen bleibt im Film urteilsfrei. Die tödliche Bestrafung unpässlicher oder gesellschaftlich nicht angemessener Handlungsweisen ist charakteristisch für das Horrorgenre. In *Red White & Blue* bleibt als zentrale Frage: Wessen Schuld wiegt am schwersten? Diese Frage bleibt jedoch unbeantwortet.

In diesem denkbar düsteren Film wird ein Aspekt des Horrorgenres par excellence verinnerlicht.

Mit seinem Blick auf die trostlose Verfassung des Menschen und seiner Institutionen steht das Genre in erklärter Opposition zur Aufklärung. Deren Erwartungen, dass die Welt sich bessern könnte und mit ihr auch der Mensch, der in ihr lebt, stellen in der Perspektive des Horrors den Verrat einer hybriden Moderne an der anthropologischen Grundtatsache der moribunden menschlichen Existenz dar [...]. Die Illusionslosigkeit des Horrors ist die Kehrseite eines depressiven, paranoiden und zumeist auch eines reaktionären Weltverständnisses.²²⁵

Dementsprechend projiziert Erica ihren Unglauben an die Menschheit auf Frankie, welcher diesen daraufhin auf Erica anwendet, was wiederum den Nihilismus Nates zu Tage fördert. Weil auch Nate nicht an die Besserung der Mörder von Erica durch Strafe und Haft glaubt, lässt er diese einen grausamen Tod sterben. Doch die erschlagende Wahrheit und Endgültigkeit des Todes bleibt nicht die letzte Aussage des Filmes. Mit der Besiegung der Liebe zwischen Nate und Erica, festgehalten auf einem Foto geeinter Zweisamkeit,

²²³Brittnacher in Ivanović 296

²²⁴Gutenberg 167

²²⁵Brittnacher in Ivanović 277

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

schlägt der Film einen versöhnlicheren Endakkord.

Remember Me

Remember Me ist ein Liebesfilm um die Ereignisse von 9/11 in New York. Tyler und Ally verarbeiten beide den Verlust eines Familienmitglieds (A) lange vor dem Anschlag. Nachdem ein Polizist ihn nach einer Schlägerei festnimmt, lässt sich Tyler von seinem Freund überreden, diesem eine Retourkutsche zu erteilen. So fragt Tyler die Tochter des Polizisten, Ally, nach einem Date (B). Ally willigt nach langem Zögern ein, vergisst die Absprache jedoch fast wieder. Beim ersten Date (↑) erkennen Tyler und Ally, dass sie sich sehr gut verstehen (Sch H Z). Als Ally jedoch von den Umständen ihres ersten Treffens erfährt, ist sie entrüstet (K M) und räumt schlagartig das Feld (Sneg.). Durch die Hilfe von Tylers Freund, Aidan, kommen die beiden dennoch wieder zusammen (P Lö). Ihnen bleibt aber nicht viel Zeit, ihre gemeinsame Liebe zu konsumieren, da Tyler, seinen langjährigen Vaterkonflikt verarbeitend, diesen am 9. September auf seiner Arbeit im World Trade Center besuchen will und dabei stirbt (M). Der Vater (Pierce Brosnan) überlebt den Anschlag, denn er hatte zum ersten Mal, auf Anraten des Sohnes, seine Tochter zur Schule gebracht. Tyler, der sich mit seinem Tod für die anderen opfert, erwirkt, dass sich seine Mitmenschen positiv verändern. So verbringt der Vater mehr Zeit mit seinem Kind und Ally fährt wieder U-Bahn und glaubt wieder an die Liebe (T).

A B ↑Sch H Z K M Sneg. P Lö M T

Nachdem Ally erkennt, dass hinter der vornehmlichen reinen Liebe Tylers nur der perfide Plan lag, ihrem Vater einen Rückschlag zu erteilen, verschwindet sie. Nachdem Tylers Freund, der maßgeblich an der Intrige beteiligt war, ihr seine Schuld gesteht und von Tylers Leid nach der Trennung berichtet, finden Held und Heldin wieder zueinander. Das Glück der beiden wird aber durch das Verschwinden Tylers terminiert.

In dieser kurzen Liebesbeziehung zwischen Ally und Tyler zeigt sich der einzige Liebesheldinnenplot zwischen ebenbürtigen Liebeshelden. Beide sind charakterlich ähnlich angelegt. Nicht nur haben beide einen erschütternden Verlust gemacht, nun entziehen sich auch beide dem Geschehen. Während Ally eigenmächtig verschwindet, ereilt Tyler ein verheerendes Unglück. Bei beiden Abzügen leiden die jeweils Zurückgebliebenen zutiefst am Verlust der geliebten Person, in ihrer Gegenüberstellung werden dabei Parallelen bezüglich ihrer Wirkungskraft auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen verdeutlicht. Fast erscheint dabei die erste Erschütterung der Beziehung der beiden als Vorbereitung auf das bevorstehende gewaltige Übel. Auf der einen Seite sieht man einen Mann den

selbstverschuldeten Verlust einer Frau überwinden, auf der anderen überwindet dieselbe Frau den Verlust desselben Mannes und dabei den ihrer Mutter. Dass in dieser Weise die Gefühlsebenen beider Partner gleichermaßen ausgelotet werden, ist eine Seltenheit. Diese ausgeglichene Kräfte- und Gefühlsverteilung zwischen Mann und Frau im Film stellt sogar eine Ausnahme dar. In der Mehrheit der Liebesfilme wird ein Partner, d.h. meist die Frau, deutlich stärker, erfolgreicher oder intelligenter portraitiert, ergo wird auch nur ihre Psyche hinsichtlich Erfolg und Scheitern in der Liebe eruiert. Ausnahme für diese Regel bildet die Darstellung der gleichberechtigten Frauen in den gleichgeschlechtlichen Beziehungen in *Circumstance* und *The Kids Are Alright*.

Never Let Me Go

Die Romanverfilmung *Never Let Me Go* gehört dem Genre der Dystopie an, einer negativen Zukunftsvision. Der Regisseur dieser Dystopie, Mark Romanek, ist ein Alumni der Film und Musikvideofirma Propaganda und hatte mit *One Hour Photo* seinen bisher größten Erfolg. Die Geschichte erzählt von einer Dreiecksbeziehung. Kathy (Carey Mulligan), die Protagonistin, hat eine Schwäche für Tommy (Andrew Garfield), doch ihre beste Freundin Ruth (Keira Knightley) steht dem Glück der beiden im Weg.

Das schüchterne Mädchen Kathy wächst in einer Internatsschule auf. Kathy und Ruth sind Freundinnen (Sch H Z) und beobachten, wie Tommy gehänselt wird. Kathy, die ihn trösten will, erhält eine Ohrfeige von ihm (A). Später entschuldigt sich Tommy und beide spazieren im Park (↑). Beim Schultrödelmarkt kauft Tommy eine Kasette mit dem Lied "Never Let Me Go" und schenkt sie Kathy (Sch H Z). Im Unterricht erfahren die Kinder und der Zuschauer zum ersten Mal, dass sie Retortenkinder sind, deren Bestimmung und Lebensinhalt es ist, ihre Organe zu spenden. Wenig später erfolgt ein Zeitsprung und die jugendliche Kathy packt ihre Koffer (C). Im Auto geht es aufs Land zu den "Cottages" (W). Von einem befreundeten Paar erfahren Kathy, Tommy und Ruth, dass Liebespaare einen Aufschub für ihre Spenden beantragen könnten (Sch H Z). Dabei würde es einigen Organspendern ermöglicht, ihre vorgesehenen vier Spenden zu verjähren.

Kurz darauf beginnt Ruth eine Beziehung mit Tommy, indem sie sich ihm aufdrängt und er nicht widerspricht. Alle Retortenkinder haben Identitätsprobleme und sind nicht entscheidungsfreudig, sondern versuchen stetig "richtige" Verhaltensweisen und Gesten zu imitieren ohne dabei zu wissen, was das Imitierte bedeutet. Tommy und Kathy reden im Wald über die Möglichkeit des Aufschubs. Tommy meint, dass die Aufrichtigkeit seiner und ihrer Gefühle füreinander anhand der vielen Bilder aus der Schulzeit belegbar wäre und ein

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Aufschub deshalb zweifelsohne eingeräumt werden müsste. Kathy fragt den schüchternen Tommy unter Tränen, warum er sich nicht mit Ruth um eine Verjähmung bemüht. Tommy stockt noch im Satz und schämt sich (K M Sneg.).

Ruth zeigt Kathy stets demonstrativ ihre besitzergreifende Macht über Tommy, im Wissen, dass Kathy und Tommy wahre Gefühle füreinander hegen. Danach trennen sich die Wege der drei. Kathy macht sich selbständig auf den Weg, um Spenderbetreuerin zu werden (↑). Die Aufgabe dieser Pfleger ist es, die Spender von Operation zu Operation bis zur vierten Spende, der sogenannten Vollendung, zu begleiten und zu unterstützen. Damit sucht sie aktiv einen Weg, von Ruth und Tommy getrennt zu sein und zu verschwinden.

In einer ihrer Fahrten sieht sie Ruths Spenderdaten im Krankenhaus und besucht die Freundin. Ruth, die ihre "Vollendung" wohl nicht erreichen wird, schlägt eine letzte gemeinsame Zusammenkunft der drei vor. Im Auto fahren die drei ans Meer und Ruth gesteht Tommy und Kathy, dass sie einen Keil zwischen die beiden getrieben hat (Ü). Sie entschuldigt sich und schlägt ihnen vor, einen Aufschub zu erwirken. Kathy und Tommy erfahren, dass die Schule bereits geschlossen wurde und besuchen die ehemalige Rektorin (W). Tommy stellt seine Bilder vor, die eindeutiges Zeichen seiner Menschlichkeit und damit seiner Lebensberechtigung sein sollen. Die Rektorin erklärt jedoch, dass es nie Aufschübe gegeben hat (P Löneg.) und Kathy sieht danach hilflos Tommys letzter Organspende zu (Lneg.).

Sch H Z A ↑ Sch H Z C W Sch H Z K M Sneg. ↑ Ü W P Löneg. Lneg.

Somit wurde den künstlich gezeugten Kindern nie die Möglichkeit des eigenständigen Denkens und der Kreativität eingeräumt. Ihr Zweck bestimmte stets ihre Lebenserwartung und ihr geistiges Potential. Durch die Schließung der Schule hätten die alten Richtlinien jedoch redundant werden müssen. Warum bestand das Spender- und Pflegersystem fort, wenn das Schulprinzip bereits abgedankt hatte? Dem ungeachtet übte die Rektorin, die die Doktrin der Opferung der Retortenkinder für die Allgemeinheit ethisch und moralisch vollkommen verinnerlicht hatte, noch immer gelassen ihre Autorität aus. Die Lehrerin zwang dabei niemanden, denn sie wusste, dass ihre Hegemonialmacht einmal verankert, noch immer wirksam ist, weil keiner diese hinterfragte. So wagten auch Tommy und Kathy während der Besprechung nicht zu fragen, ob sie sich dem System einfach widersetzen können.

Die Besonderheit der Liebesbeziehung zwischen Tommy und Kathy bildet der Konflikt um Abhängigkeit und Unabhängigkeit. Das hier herrschende Regime züchtet Clone für die Organspende. Das System aus Spendern und deren Schutzbefohlenen beruht auf der Dichotomie eines Stärkeren und eines Schwächeren. Hinzu kommt die Zweiteilung der Ge-

sellschaft in "normale" Bevölkerung und Retortenkindern, deren einziger Zweck es ist, der "normalen" Bevölkerung zu dienen. Innerhalb dieser Machtstrukturen, in denen sich Kathy bereits zweifach in der untergeordneten Knechtschaft befindet, beginnt die romantische Beziehung zu Tommy. Dieser erhält in den binären Systemen einmal die übergeordnete Herrenrolle und ist einmal bezogen auf die Gesamtgesellschaft inferior. Zu diesen Statusverteilungen ergänzt sich die umgekehrte Paarkonstellation der beiden, in der der schüchterne Tommy die Handlungs- und Entscheidungsgewalt stets von sich weist.

Die Organspenderkinder beziehen ihr Weltbild zwar hauptsächlich aus der schulischen Ausbildung sowie den Medien, Musik und dem Fernsehen, trotzdem entspricht Tommys Verhalten nicht den vorgelebten Mann-Frau-Rollenverteilungen. In seinem angestrebten Beziehungsentwurf übernimmt Kathy, und später Ruth, die Initiative. Der schüchterne Tommy wird erst gleichberechtigter Partner von Kathy, als Ruth ihn dazu ermutigt. Nun überwinden beide alle vorgegebenen Rollenvorstellungen und Machtkonstellationen und begegnen sich wieder auf der fast noch präsozialisierten Ebene, auf der sich beide im Garten des Internats einst kennengelernt haben. Die zwei erwecken zu einander eine einzigartige, weil nicht gesellschaftlich geprägte Liebe. Während Ruth sämtliche anpassende Gesellschaftsformen unreflektiert einfach imitiert, sind sich Tommy und Kathy diesbezüglich sehr ähnlich. Umgangs- und Lebensformen der "normalen Menschen" sind beiden stets fremd gewesen und wurden selten angenommen, stattdessen folgen sie scheinbar einer eigenen seltsamen Ethik bestehend aus nur wenigen Leitsätzen ihrer Ausbildung²²⁶ und einer endlosen Verbundenheit, die sie aus dem Text ihres gemeinsamen Liedes "Never Let Me Go" beziehen.

4.3.4 Die bestandene Prüfung in *Let Me In*, *Flipped* und *Jane Eyre*

Joseph Campbell berichtet in den mit Bill Moyers geführten Interviews in *The Power of Myth* von der Entwicklung des Konzeptes der Liebe. Die Ritterzeit des Mittelalters

[...] was a very strange period because it was terribly brutal. [...] But within this brutality, there was a civilizing force, which the women really represented because they were the ones who established the rules for this game. And the men had to play it according to the requirements of the women.²²⁷

²²⁶Im Kunstunterricht wurden beide zur Entwicklung eines eigenen Geschmacks und Stils ermutigt, was beide nie wirklich verstanden, aber intuitiv vollzogen. Somit wird "Kreativität" und "Liebe" hier im Gegensatz zu "Identität" (zumindest im Fall von Tommy) zu menschlichen Attributen vor der Sozialisierung erklärt.

²²⁷Campbell1988 193

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Dieses Spiel war die Werbung der noblen Frauen durch die jeweiligen Anwärter. „The women would be testing to find whether the candidate for her love had a gentle heart[...]“²²⁸ „[...] that is, a heart capable of love, not simply of lust.“²²⁹ Ein derart beschaffenes Herz führt Campbell an, ist des Mitgefühls fähig. Hierbei zieht er die Etymologie eines deutschen Wortes heran:

[...] the key word for me is compassion [...] suffering with. 'Passion' is 'suffering,' and 'com-' is 'with.' The German word really gives it in a clearer way: *mitleid*, 'with' (*mit*) 'sorrow or suffering' (*leid*). The essential idea was to test this man to make sure that he would suffer things for love, and that this was not just lust.²³⁰

Die an dieser Stelle angeführten filmischen Liebesgeschichten handeln von solchen Prüfungen auf Herz und Nieren. Mit den nächsten drei jugendlichen Heldinnen sind deutlich stärkere Heldinnen als deren Geliebte gezeigt.

In den beiden Gothic Novels *Jane Eyre* und *Let Me In* werden die zarte Bande der Liebe an einen schaurig schönen Kontext geknüpft. Dabei kommen „Durch die Betonung des Sinnlichen und Übersinnlichen bestimmte, von der bestehenden Kultur verdrängte und unterdrückte Seiten menschlicher Erfahrung zur Dastellung[...]“²³¹ Diese beiden Backwards Plots zeigen zunächst ihr Ende, bevor sie die Geschichte von Anfang an erzählen. *Flipped* hingegen erzählt die Liebesgeschichte und ihre Ereignisse als Repeated Event Plot zwischen zwei benachbarten Kindern. In *Flipped* und *Let Me In* wird dabei vermehrt versucht, nicht nur die Gefühlsregungen der Heldin zu fokussieren, sondern auch die des Helden zu ergründen.

Die verliebte Vampirheldin in *Let Me In*

Die Vampirheldin Abby im Remake *Let Me In*²³² verliert im Krankenhaus zunächst ihren Vater (A). Daraufhin werden, in der Form des Backwards Plot, die Ereignisse erzählt, die zu seinem Tod geführt haben. Zunächst sieht man die barfüßige kleine Abby im Winter mit ihrem Vater in eine neue Wohnung einziehen(↑). Owen beobachtet die beiden und macht schon bald Bekanntschaft mit dem kälte-unempfindlichen Mädchen (Sch H Z). Owen leiht

²²⁸Campbell1988 194

²²⁹Campbell1988 194

²³⁰Campbell1988 194

²³¹Gutenberg 166

²³²Tomas Alfredsons schwedisches Original *Låt den rätte komma in* übersetzt *Let the Right One In* erschien 2008.

ihr seinen Rubixwürfel (Sch H Z) und bringt ihr und sich das Morsealphabet (Sch H Z) bei, nachdem Abby ihm erzählt, dass sie Rätsel und Puzzle mag. Auch Abby hilft Owen beim täglichen Konflikt mit den hänselnden Klassenkameraden. Bald erfährt man, dass der Vater morden geht, um Abbys Blutdurst zu stillen. Eines Abends hört Abby von einem Autounfall und stürmt sofort ins Krankenhaus. Dort findet sie ihren Vater und gewährt ihm Sterbehilfe (P M Lö). Dem Polizisten, der Abby kommen sah, kann sie entfliehen (V R). Nun werden Owen und Abby ein Paar und Abby zeigt sich Owen in ihrer wahren Gestalt (E T). Auch die Identität des verstorbenen "Vaters" stellt sich nicht als Blutsverwandtschaft, sondern als lebenslange Freundschaftsbeziehung heraus (Ü). Abby erkennt, dass sie gehen muss (P Lö ↑). Owen, der sich mit Abbys Hilfe an seinen Peinigern in der Schule gerächt hat, wird eines Tages während des Schwimmunterrichts wieder von diesen behelligt. Diesmal kommt ihm Abby zur Hilfe und rettet sein Leben (↓ St V R). In der letzten Einstellung reist Owen mit einem übergroßen Koffer im Zug und gibt seiner Freundin darin Morse-Klopffzeichen (H*).

A ↑ Sch H Z P M Lö V R E T Ü P Lö ↑ ↓ St V R H*

Das Remake Matt Reeves wurde zum Teil durch die Zusammenarbeit mit dem für seine Horrorfilme bekannten britischen "Hammer Studio" realisiert. Sowohl mit seinem Soundtrack als auch mit seiner Bildsprache entwirft der Film eine spannende Variante der American Gothic in den 80er Jahren. Bereits eingangs findet sich eine der faszinierendsten Szenen des Filmes. Der Polizist, der mit dem Fall von Abbys "Vater" beauftragt ist, geht nach dessen Tod aus dem verdunkelten Krankenhaus durch die Glastür nach draußen. Dort schneit es und die Leiche des Mannes wird abtransportiert. Auf dem rechten Seitenflügel der Glastür sieht man das Symbol des Hermesstabes und die Reflektion eines Fernsehers. Leise Geigenmusik vermischen sich mit Ton des Fernsehers. Der Polizist betrachtet den Tatort und die letzte Notiz des Toten. Auf einem Zettel steht mit Schreibfehlern "IM SORY ABBY". Eine Schwester mit weißer Haube folgt seinem Weg durch die Tür nach draußen und erzeugt mit dem Quietschen des Scharniers, der Bewegung der Glasscheibe und den Reflektionen darauf Überschneidungen akustischer und visueller Interferenzen. In der Überlagerung des Symbols zweier Schlangen, die sich um einen beflügelten Stab winden, und der "Evil Empire"- Rede Ronald Reagans im Fernsehen wird die filmzentrale Thematik des Guten und Bösen verdeutlicht. Auch das Spiel mit Licht und Schatten verhärtet diese These.

Ähnlich gewichtig wird im Film die Dialektik von Leben und Tod verhandelt, da die Untote ohne das Töten nicht überleben kann. Interessant ist dabei auch das Wechselspiel

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

zwischen siegreichem Triumph und dem Versagen des Außenseiters. Henri Hubert verbindet diese Aspekte, indem er den Zusammenhang zwischen Tod und Heldentum näher beleuchtet. Er konstatiert: „Not all the dead are the same. Heroes are deceased persons of a particular nature that saves them from the oblivion into which the rest of the dead fall. They are the dead who do not die.“²³³ Diese Untoten zeichnen sich durch Heldentaten in ihrem Leben aus, die sie in ihrem Leben nach dem Tod zu Helden qualifizieren. Wie bei Vampiren ist die essentielle Eigenschaft eines Helden nach Hubert sein Tod.²³⁴ Auch in *Let Me In* ist das markante Unterscheidungsmerkmal zwischen Abby und Owen ihr existenzieller Zustand. Owen, der in der Schule nur herumgeschubst und gehänselt wird, bedarf der Hilfe einer wahren Heldin. Abby, die in ihrer Metamorphose bereits gestorben bzw. untot ist, erklärt dem Jungen, wie er sich gezielt zur Wehr setzt und hilft ihm ein Held zu werden. Während Owen in der Schwimmhalle in den letzten Atemzügen seines Lebens liegt, wartet Abby geduldig, bis sie ihm im letzten Moment zur Hilfe kommt. So macht sie ihn zum einzigen Überlebenden des Vorfalles und zum Helden. Damit folgt Abbys Figur Huberts Argument: „All heroes, in whatever degree, as symbols and types, help individuals and groups to become conscious of themselves.“²³⁵

Die Vampirin Abby behält in der Relation zu Owen die Oberhand. Zwar ist sie diejenige, die durch ihre Abhängigkeit von Blut als Nahrung schwach ist, aber gleichzeitig hat sie übermenschliche Fähigkeiten und Kräfte und schafft es durch Liebe oder Manipulation, diese Relation umzukehren. Owen verliebt sich in das seltsam entrückte Mädchen ohne Freunde, welches ihm wiederum dadurch ein Exklusivitätsgefühl gibt. Ihre gleich zu Beginn geäußerte Reglementierung: „I can't be your friend“ mehrt die Anziehung Owens wie nach einer verbotenen Frucht. Inwieweit sie die echten Gefühle des Jungen versteht und selbst empfinden kann, bleibt offen. Unbekannt scheint ihr das Konzept der Liebe nicht zu sein, denn als sie vor Morgengrauen das gemeinsame Nachtlager verlassen muss, hinterlässt sie eine Notiz für Owen. Darauf zitiert sie Shakespeares *Romeo und Julia* „I must be gone and live or stay and die.“ und malt ein Piktogramm darunter, in welchem ihr Name seinen umschließt.

Abby wirkt sehr reif und hilft Owen, mit den Schulhofschlägern zurechtzukommen. Im Gegenzug schenkt ihr Owen einen Rubixwürfel und nimmt sie mit in die Spielhalle. Diese Art der Liebe ist gekennzeichnet durch Owens Aufwertung. Durch seine „Freundin“ fühlt er sich stärker und kann seinem Erzfeind trotzen. Im unstillbaren Durst Abbys sieht er

²³³Hubert in Mauss et al. 69

²³⁴vgl. Hubert in Mauss et al. 68

²³⁵Hubert in Mauss et al. 67

einen Teil seines eigenen Verlangens reflektiert. Wir sehen Owen zum Anfang mit einer Maske und einem Messer vor dem Spiegel, diese ins Schizophrene neigenden Züge zeigen seine Verdrossenheit und seinen Wunsch, aus der Masse hervorzustechen. Abby hat im Gegensatz zu seiner Mutter Verständnis und würde ihn für sein Verhalten niemals richten.

Durch das Backwardsplotting der Ereignisse ist ein deutliches Kalkül bei der Heldin motiviert. Es erscheint in der Rückperspektive, als ob diese eine Prüfung und Akquiesce für einen neuen möglichen Handlanger bezweckt. Damit handelt sie wie die jungen Edeldamen des Mittelalters und prüft die Liebe Owens. Ihre höfischen Prüfungen reichen von einfachen Sendungsaufträgen bis zu lebensgefährlichen Unterfangen und zeigen eine seltsame Dynamik. „A woman who was too ruthless in asking her lover to risk real death before she would acquiesce in anything was considered *sauvage* or 'savage.' Also, the woman who gave herself without the testing was 'savage.'²³⁶ Dabei wird der Begriff der „noblen Wilden“ in der blutrünstigen Filmheldin aktualisiert. Unabhängig von der ungeprüften Aufrichtigkeit ihrer eigenen Gefühle, bedarf ihr Begleiter in jedem Falle einer Prüfung. Taugt er nicht als Begleiter, bringt sich Abby selbst in Gefahr, taugt er nicht als Freund und zieht aus dem gemeinsamen Zusammenleben nicht genügend Kraft und Freude für sich, ruiniert sie sein Leben und macht auch ihr eigenes beschwerlicher. Owen erweist sich aber als standhaft und so beginnen die beiden ein gemeinsames Leben.

Auch Abby muss sich im Leben mit Owen beweisen. Die stärkste Prüfung besteht sie, als sie sich im Interesse Owens dafür entscheidet, allein weiterzuziehen und aus seinem Leben zu verschwinden. Außerdem zeigt die Entwicklung des Filmes, dass sich die zurückgezogene Heldin damit entfremdet fühlt, ihre Gefühle und Gedanken mit anderen Menschen zu teilen. So ist auch Owen für sie ein Mentor und Prüfer, wenn er ihr hilft und sie dazu bringt, sich diesbezüglich zu überwinden. Diese Formen der Selbstkontrolle und Disziplin im Interesse der eigenen Liebesfähigkeit finden sich auch in Fukunagas *Jane Eyre*.

Jane Eyre

Cary Fukunagas *Jane Eyre* basiert auf dem gleichnamigen Roman Charlotte Brontës und erzählt die Liebes- und Lebensgeschichte Janes Eyres (Mia Wasikowska).

Die Heldenreise verläuft weitgehend analog zur klassischen Märchenstruktur. Fukunaga stellt im Kontrast zur literarischen Vorlage Janes Flucht (V) von Thornfield Hall mit Zuflucht bei den Rivers (R) an den Anfang der Geschichte und erzeugt mit diesem rückwärtsgerichteten Plotting besondere Spannung. Danach beginnt die Erzählung von Janes

²³⁶Campbell1988 194

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Kindheit an.

Die junge von der Tante verstoßene Heldin verliert im Internat ihre beste Freundin und muss sich fortan alleine durchs Leben schlagen. Den zwei wichtigsten Schädigungen der Heldin (A), dem Verstoß aus der Familie und dem Tod der Freundin Helen Burns²³⁷, folgt die Reise nach Thornfield (↑), wo sie die Haushälterin Fairfax (Judi Dench) bereits erwartet. Jane beginnt hier ein Arbeitsverhältnis als Gouvernante. In Thornfield lernt sie den Herrn des Hauses, Edward Rochester (Michael Fassbender), kennen und verliebt sich in ihn (Sch H Z). Dieser macht ihr nach einiger Zeit einen Heiratsantrag, den Jane annimmt. Zur ersehnten Hochzeit kommt es jedoch nicht, da sich noch während der Zeremonie herausstellt, dass Rochester bereits mit der geisteskranken Bertha verheiratet ist. Das von Rochester angebotene Leben in wilder Ehe kann sich die ehrbare Jane nicht vorstellen und so flieht sie, gebrochenen Herzens, von Thornfield.

Die Vorbereitung zur Hochzeit und Rochesters Weisung zum Altar bilden die magische Reise (W). Dort angekommen erleidet sie eine erschütternde Konfrontation (K M Sneg.). Daraufhin flüchtet Jane (↑) und findet unerkannt bei St. John Rivers Unterkunft und Unterstützung (X). Dieser Mr. Rivers ist es auch, der ihre wahre Identität am Kürzel auf ihren Bildern (E) erkennt. Durch seine Erkennung erbt Jane viel Geld (T). Danach lehnt sie den Heiratsantrag Rivers ab (P Lö), denn die Geister ihrer Vergangenheit verfolgen sie noch immer. Jane Eyre hört im Wind unaufhörlich den Namen ihres Geliebten. Nun packt sie ihre Koffer und macht sich auf den Weg nach Thornfield (↓). Dort angekommen, berichtet ihr die Haushälterin, dass das Anwesen abgebrannt ist und Rochester beim vergeblichen Versuch, Bertha aus den Flammen zu retten, sein Augenlicht verloren hat (St). Jane sucht und findet Rochester und beide küssen sich (H*).

Die Heldenreise Jane Eyres folgt dem Proppschen Schema:

V R A ↑Sch H Z W K M Sneg. ↑X E T P Lö ↓ St H*

Der Name des Anwesens, auf dem die meiste Handlung spielt, ist markant. Ein Feld aus Dornen ist bekannt aus dem Grimmschen Märchen "Dornröschen". Ein solches Feld aus struppigem Heidekraut durchquert auch die Heldin in Cary Fukunagas *Jane Eyre* Adap-

²³⁷Der Name der Freundin, die an ein "kingdom of spirits" ganz im Sinne von Heraklits *παντα ρει* "Alles fließt"- Formel glaubt, ist dabei faszinierend. Helen Burns Name erscheint wie eine sprachliche Verknüpfung zwischen "Heaven" und "Hell". Diese These bekräftigt der mit Höllenfeuern assoziierbare Nachname des Mädchens und die Tatsache, dass sie durch ihre Krankheit wie ein Geist zwischen den Welten wandelt. Ihr Grabstein trägt zumal die Inschrift: "Resurgam". Das Motiv des Feuers kehrt im Roman fortlaufend wieder. Jane rettet Rochester aus einem Feuer und fürchtet später beim Anblick der ausgebrannten Ruine Thornfield Halls, dass auch er vom Feuer verschlungen wurde. Die Metaphorik des in Liebe entbrannten Herzens steht dabei mehrfach dem vernünftigen "kühlen Kopf" der Titelheldin gegenüber.

tion gleich zu Anfang bis sie atemlos und weinend darin versinkt. Jane kann allerdings nicht den süßen Träumen vom gemeinsamen Glück mit Rochester fröhnen, sondern muss, als sie erfährt, dass Rochester verheiratet ist, diese verbannen. Jane vergräbt ihre tiefen Gefühle ein Jahr lang und spricht mit niemandem über ihren Kummer. Die Unterdrückung ihrer Psyche erscheint fast wie der hundertjährige Dornröschenschlaf. Die Passivität eines "Dornröschens" überwindet Jane, indem sie sich selbst auf den Weg macht, ihre Liebe wiederzufinden. Darin realisiert sie ihren Wunsch nach Abenteuer und Grenzüberschreitung. Sie gibt sich nicht mehr bloß ihrem Schicksal hin, sondern nimmt es selbst in die Hand und verwirklicht ihre Visionen.

JANE

I wish a woman could have action in
her life, like a man. It agitates me
to pain that the sky-line over there
is ever our limit. I long sometimes
for a power of vision that would
overpass it. If I could behold all I
imagine... I've never seen a city,
never spoken with men. And I fear my
whole life will pass...²³⁸

In ihrer Beziehung zu Rochester entstehen „Jane's most extravagant and particular claims of status and freedom [...]“²³⁹ Jane wird in Thornfield eingeeignet und bleibt von der Wahrheit über Rochester unbehelligt. Rochester und Thornfield wirken dabei analog wie Amor und die Höhle auf die Heldin. Edwards schreibt, „Thornfield, like Amor's Cave, is a self-contained world, and Rochester exploits Jane's ignorance of his situation, and perhaps his nature, in the same way that the god of love imposes darkness to guarantee his power.“²⁴⁰

Nicht nur Thornfield und Rochester setzen ihr Grenzen, auch ihre materiellen Umstände. Jane wertschätzt, geprägt vom viktorianischen Zeitalter, materiell begünstigte Menschen mehr als weniger bemittelten. Daraus entsteht auch ihr von Bescheidenheit und Minderwertigkeitsgefühlen geprägtes Selbstbild: „[...] Jane is rather a displaced spiritual aristocrat, unfortunate in being born into the wrong body and the wrong economic niche.“²⁴¹ Hinzu

²³⁸Min. 31 und <http://www.focusawards2011.com/workspace/jane-eyre-screenplay.pdf> 28

²³⁹Edwards 75

²⁴⁰Edwards 75

²⁴¹Edwards 76

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

kommt ihr „[...] inordinate craving for personal affection.“²⁴² Doch an dieser Stelle wird die Erzählung zum Bildungsroman. Sie, die niemals eine Mutter hatte, unterrichtet sich selbst:

Lacking a mother and failing to find an adequate one in either the local world or the cosmos, Jane tries literally to mother herself; not suprisingly, she feels this effort as burdensome, and the claims of the self are experienced as isolation rather than integrating forces. Yet the need to acknowledge this self is imperative exactly in proportion to the weakness and fragility of Jane's social identity, the degradation of her social role.²⁴³

In kontinuierlicher Welt- und Selbstreflexion sowie Zügelung ihrer Impulse und Triebe erzieht sie sich selbst und bestärkt ihre Identität damit. Mit diesem Akt der Selbstdisziplinierung, nicht ihrem Wunsch nach Nähe zu Rochester nachzugehen, erhält die Titelfigur ihr eigenes Selbst und bildet Charakter aus. Jede der unzähligen Missachtungen, die sie bislang hinnehmen musste, die ihr aber auch in Zukunft widerfahren werden, treffen sie nun wesentlich weniger. Durch ihr eigens anerkanntes und reguliertes Selbst ist die Heldin nicht mehr abhängig vom Zuspruch anderer, sondern folgt nur noch ihren eigenen ethischen und moralischen Prämissen.

Dieses Beispiel der Gothic Romance entwirft zusätzlich eine sehr interessante Mann-Frau-Relation. Janes Gegenspieler verliert zum Ende sein Augenlicht und steht ihr, die geerbt hat, mittellos gegenüber. In der Analyse zu *Something's Gotta Give* erklärt Radner:

From this perspective, the film echoes traditional romances, in particular the female gothic, as a form of 'loving with a vengeance' (to quote Tania Modleski's canonical work on women's romance) in which the heroine in one way or another triumphs over the hero through a narrative that requires him often to be in a debilitated state (as in the case of the nineteenth-century novel *Jane Eyre*, with its famously blind and maimed hero, Rochester) to succumb to love and marriage.²⁴⁴

Radners Einschätzung steht damit im Gegensatz zu Modleskis. Schreibt diese doch im besagtem Buch: „At most, Rochester's state reflects the sad - not triumphant - admission that a woman only achieves equality with - not dominance over - men who are crippled in

²⁴²Edwards 77

²⁴³Edwards 84

²⁴⁴Radner 184

some way. Since she can't hope to aspire to their level, they must somehow come down to hers."²⁴⁵

Unbestritten bleibt jedoch die Veränderung des Kräfteverhältnisses zwischen den beiden. Modleski erkennt den kritischen Ansatz der "domestic novel", dessen „[...] 'reformed rake' plot and the debate which raged around it pointed to women's sense of vulnerability in regard to marriage and hence foreshadowed the critique of the family which would be the covert project of the so-called 'domestic' novelist."²⁴⁶ Generell begünstigt die Ebenbürtigkeit und Gleichstellung der Liebeshelden den Erfolg von deren Heldenreisen. Seger schreibt „To make the romance work, the female has to be as smart, witty, and clever as the man[...]"²⁴⁷ „[...] emphasizing that the rescue must be mutual."²⁴⁸

Die Romanvorlage ist eigentlich Paradebeispiel eines Bildungsromans, aber in Fukunagas Variante des Stoffs wird die Liebesgeschichte ganz besonders in den Vordergrund gehoben.²⁴⁹ Dies geschieht zum Beispiel durch die Umsetzung des Stoffes mittels eines Backwards Plots. So zeigt die erste Einstellung nicht Janes freudlose Kindheit in Gateshead, sondern ihre Flucht von Thornfield nach der gescheiterten Eheschließung mit Rochester. Die Handlung beginnt dann die Ereignisse, die zu diesem physischen und psychischen Zusammenbruch geführt haben, aufzurollen.

Jane ist eine furchtlose Liebende. In der Gothic Novel gelangt die Heldin in eine schaurige Gegend. Die Schroffheit der Natur spiegelt sich zunächst auch im Wesen Rochesters wider. Doch bald wird er warmherziger und einfühlsamer. Jane nimmt bis zum Ende willentlich ihre standesgemäße Rolle der Untergebenen hin. Sie ist nur eine Bedienstete Rochesters und darf sich als solche in keiner Hinsicht über diesen hinwegsetzen. Durch Rochesters unmoralisches Verhalten ist sie diesem jedoch von Anfang an überlegen. Sein mangelndes Rückgrat, ihr die Wahrheit zu sagen, stellt seine stärkste Schwäche dar. Für diese wird er im Laufe der Geschichte mit dem Verlust seines Augenlichts und Janes bestraft. Jane wird in der Logik der Geschichte für ihr Leiden mit einem beachtlichen Erbe belohnt. Durch diese Faktoren wird die Überlegenheit der Titelheldin noch vermehrt. Die sehr bescheidene Heldin wagt es allerdings an keiner Stelle, ihren Geliebten zu prüfen, sondern wird mehrfach

²⁴⁵Modleski 46f.

²⁴⁶Modleski 18f.

²⁴⁷Seger 217

²⁴⁸Seger 219

²⁴⁹Gutenberg verweist treffend auf die textimmanente Selbstreferenz und Kritik Brontës, wenn Jane Eyre gefragt wird „What tale do you like best to hear?“ - 'Oh, I have not much choice! They generally run on the same theme - courtship; and promise to end in the same catastrophe - marriage.' - 'And do you like that monotonous theme?' - 'Positively I don't care about it: it is nothing to me.' (Gutenberg 165 zitiert nach Brontë 1975[1847]: 201

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

von ihm geprüft. Doch diese Prüfungen bestärken die junge Heldin und ihre Gefühle für Rochester.

Janes Flucht ist kein feiger Abzug vom Geschehen. Im Gegenteil, „Jane’s running away after her discovery of Mrs. Rochester [...] does not have the effect of bringing Rochester to his knees (he has already been there); Jane flees not in order to be found, but to find herself, to achieve economic and moral independence.“²⁵⁰ Jane flieht vom Geschehen, aber kehrt, nachdem sie sich gefunden hat, wie Cinderella, als neue Frau zurück. Damit lebt sie ein anachronistisches Frauenbild. Gegenüber der genügsamen und sittsamen Frau ihrer Zeit, die dem Mann stets den Vorrang lässt, ist Eyre modern. Jane handelt, Jane ist finanziell unabhängig und Jane entscheidet mit wem, wann und wie sie eine Liebesbeziehung eingeht.

Flipped

Rob Reiner ist neben seiner Tätigkeit als Regisseur auch als Schauspieler, Drehbuchautor, Produzent und Filmkomponist aktiv. Er führte unter anderem bei *This Is Spinal Tap* (1984), *Stand By Me* (1986), *The Princess Bride* (1987), *When Harry Met Sally...* (1989) und *A Few Good Men* (1992) Regie. Sein Film *Flipped* wurde von der Warner Brothers Tochter Castle Rock Entertainment realisiert, welche Reiner zusammen mit Martin Shafer, Andrew Scheinman, Glenn Padnick und Alan Horn leitet. Die Romanverfilmung *Flipped* erzählt die Liebesgeschichte zwischen den Kindern Juli und Bryce. Dieser Repeated Event Plot²⁵¹ zeigt Ereignisse jeweils nacheinander aus der Sicht des Mädchens und dann des Jungens. Da mehrere Ereignisse aus der Entwicklung der beiden wiederholt werden, handelt es sich genau genommen um einen Repeated *Events* Plot.

Als im Nachbarhaus eine neue Familie einzieht, rennt Juli sofort hin. Ein Blick in Bryces Augen genügt und Juli ist hoffnungslos verliebt (C ↑). Dieser Moment wird nun, wie alle folgenden Ereignisse, abwechselnd aus Julis und Bryces Perspektive zum Teil mit ihren Stimmen aus dem Off wiedergegeben.

Nachdem ihr ihr Vater erklärt, dass es bei einem Gemälde wie bei einem Menschen nicht die einzelnen Teile sind, sondern deren Summe, die die Komposition ausmachen (Sch H Z), beginnt Juli ihre Umgebung zu prüfen. Besonders Bryce stellt sie auf die Probe. Doch zunächst scheitert ihr Freund in jeder Hinsicht und Julis Prüfungen werden deshalb eher zu Proben ihrer eigenen Standhaftigkeit und Integrität. Impulsive Affekthandlungen und öffentliche Bloßstellungen wären angesichts des Fehlverhaltens von Bryce nicht unange-

²⁵⁰Modleski 46

²⁵¹vgl. Berg 33ff.

messene Antworten, stattdessen trägt die Heldin die Zurückweisungen mit Fassung und übt sich in Selbstbeherrschung. Bryce lässt sie beispielsweise bei ihrem Protest gegen das Fällen ihres Kletterbaumes vor dem Haus hängen (P Löneg.) und lügt sie an während er ihre geschenkten selbstgezüchteten Hühnereier aus Angst vor Salmonellen wegwirft (P Löneg.). Als Juli davon erfährt, beginnt sie mit der Hilfe von Bryces Opa, den Garten neu zu gestalten, weil die Unordnung darin zum Auslöser der Vermutung wurde.

Als Nächstes hört Juli Bryces Lachen über ihren behinderten Bruder und wird damit erneut geprüft (P Löneg.). Wütend nennt sie ihn einen Feigling. Die finale Prüfung der Charakterstärke Julis bildet das Fundraiser, bei dem sie sich absichtlich nicht für Bryce entscheidet und bei dessen Versuch, sie zu küssen, davonläuft (↓). Bryce verfolgt sie daraufhin (V), doch Juli kann sich verstecken (R). Ihr “disappearing act” bewegt Bryce zur Gegenhandlung. Als sie aus dem Fenster schaut, pflanzt Bryce gerade einen Ahornbaum in ihrem Garten. Nun besteht er endlich ihre Prüfung (P Lö) und beide beginnen wieder und zum ersten Mal interessiert miteinander zu reden (E L H*).

C ↑ Sch H Z P Löneg. ↓ V R P Lö E L H*

Die energische Liebesheldin wünscht sich nichts sehnlicher, als immer in die Augen ihres Schwarms gucken zu können, doch dieser prüft sie zunächst auf das Heftigste. Juli meistert all diese Prüfungen ohne Argwohn oder Rachegefühle. Mehrfach versucht sie vergebens ihre Wut und ihren Ärger zu bändigen. Erst zum Ende der Geschichte erkennt Bryce endlich die wahren Fähigkeiten Julis und beide begegnen sich nun neu.

Julis Aufgabe, in der sie Charakterstärke beweisen muss, ist ähnlich wie bei *Jane Eyre* die Entsagung. Beide Frauen werden von ihren Angebeteten immer wieder enttäuscht. Jane und Juli schaffen es aber, ihre Gefühle für die Partner nicht damit zu belasten ohne dabei vollkommen beliebig und anspruchslos zu wirken. Würden sie ihrem Wunsch nach Bestätigung nachgeben, wären die Fehler Rochesters und Bryces schnell vergeben. Zugleich wäre die Hingabe und Zuneigung der Heldinnen an die derart “Abtrünnige” aber wahl- und wertlos. Indem sich die Frauen an dieser Stelle unter Qualen ihrem Wunsch nach Nähe, Zuneigung und Anerkennung zu und mit den Geliebten verweigern, entwickeln sie lebenswerte und -würdige Züge und ermöglichen diesen Schritt auch ihren Gegenübern.

Neben den Prüfungen für die Heldin, muss der Held auch einige schwierige Aufgaben meistern. So lassen sich sämtliche Ereignisse um Juli auch als Tests für ihren Geliebten deuten. Sowohl beim Fällen des Baumes als auch beim Geschenk der Eier und der Defamierung scheitert der Junge daran, Fürsprache für Juli zu leisten. Durch Bestehen dieser Prüfungen hätte er der Heldin einige Qualen erspart. In diesem Unwillen des Helden zeigt

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

sich aber auch ein gewisser Grad an Initiative, die ihm bei den unbestanden Prüfungen fehlt. Bryce will nämlich nicht nur simple vorgegebene Aufgaben der Heldin bestehen, sondern der Heldin auf seine eigene Art und Weise seine Gefühle zeigen. Ein Zeichen der Liebe aus eigenem Antrieb heraus ist am Ende für beide das wirkungsvollste.

Die Heldinnenreise verläuft in drei klar voneinander abgetrennten Akten. Die Schwelle zum Abenteuer überschreitet Juli mit ihrem besonderen Interesse für Bryce während des ersten längeren Augenkontakts der beiden. In den folgenden Prüfungen steigert sich Julis Interesse stetig. Immer wieder erlebt sie dabei tiefe Enttäuschungen, da ihre quirliche Art bei Bryce meist nur auf Ablehnung als Folge übersteigerter Schüchternheit²⁵² trifft. Juli entscheidet sich paradoxerweise in dem Moment, nichts mehr von Bryce zu wollen, als dieser sie küssen will. Als der unerreichte Schwarm erreichbar wird, sieht sie ihn endlich wie er ist. Was unmöglich schien, wird nun möglich, aber Juli blockiert. Ohne die Aura des Phantastischen werden ihr Bryces große Schwächen wieder bewusst. Noch immer schmerzen ihr die vielen Missachtungen des Jungen in der Seele. Verärgert fährt sie mit dem Fahrrad nach Hause und meidet ihn. Dieser temporäre Kontaktabbruch bedeutet eine Rückreise, da Juli hier vermeintlich ihr Ziel, Bryce, aufgibt. Als dieser jedoch einen Baum in ihrem Vorgarten pflanzt, kehrt sie zu ihm zurück und der Weg in die gemeinsame Zukunft ist wieder geebnet. Julis Heldentum beruht wie bei Jane auf dem Mut, lieber ihre große Liebe zu riskieren, als entmündigt zu werden.

4.3.5 Die misslungene Prüfung in *Blue Valentine* und *The Girl With the Dragon Tattoo*

Die beiden Heldinnen in *Blue Valentine* und *The Girl With the Dragon Tattoo* scheitern an den Liebesbewährungsprüfungen. Beide stellen sich als starke Frauen in den Beziehungen dar. Beide Frauen sind selbstbestimmt und ihren Männern überlegen. Die Krankenschwester Cindy (Michelle Williams) lebt sich Stück für Stück mit ihrem Ehemann Dean (Ryan Gosling) auseinander. Viele Prüfungen führen zum Ende dieser so fulminant begonnenen Liebesgeschichte, an die während der erzählten Zeit in Flashback-Szenen erinnert wird. Die Heldin von David Finchers Remake *The Girl With the Dragon Tattoo* Lisbeth (Rooney Mara) verliebt sich in ihren Kollegen Mikael Blomkvist (Daniel Craig). Dieser hat jedoch mit seiner Familie und einer bereits laufenden Affäre keinen Platz mehr für Lisbeth in seinem Leben. Die junge Frau ist dem Journalisten in der Arbeit eine entscheidende Bereicherung

²⁵²Dieser Konflikt erinnert dabei an das Paar Kathy und Tommy in *Never Let Me Go*. Auch hier liest das Mädchen die Zeichen des verschlossenen, schamhaft gehemmten Jungen zunächst als Abweisungen.

und rettet sein Leben. Dieses mit ihr zu teilen, steht für ihn jedoch außer Frage und so zieht die nach Liebe suchende Heldin alleine weiter.

Ehekrisen in *Blue Valentine*

Das romantische Ehedrama *Blue Valentine* erzählt simultan den Beginn und das Ende einer Beziehung. Damit ist in der Erzählung ein starker Backwards Plot angelegt, der aber gleichzeitig von einem starken Quest begleitet wird. Der Film rollt gleichzeitig das Ver- und das "Entlieben" des Paares auf. Keiner der beiden Plots wird dabei hervorgehoben. Die beiden Entwicklungen zeigen in ihrer Parallelität „[...] the contradiction between the concept of romantic love as an intense, all-consuming passion that is by its nature short-lived and its status in the modern world as the cornerstone of lifelong monogamous marriage.“²⁵³

In der Erzählung des Endes stirbt bereits nach neun Minuten der Hund der Familie durch ein ungeschicktes Versehen (A). Wenig später versucht Dean die Ehekrise mit einer Einladung zum Kurzurlaub wieder zu kitten (B). Beide fahren zum Motel (↑W). Im sogenannten "Future Room" trinken die beiden viel Alkohol, kommen sich näher und werden dabei gewalttätig (K M Sneg.). Am nächsten Morgen wird Cindy zur Arbeit im Krankenhaus geordert und hinterlässt eine Notiz im Zimmer (↓ V R). Dean ist von Cindys fluchtartiger Abreise, ihrem unkommuniziertem Verschwinden (X), sichtlich gekränkt, ruft sie an und besucht sie betrunken auf der Arbeit. Die beiden streiten sich heftig, Dean wird aggressiv und wirft seinen Ehering weg (K M Sneg.). Cindy verliert daraufhin ihre Stelle. Am Abend besuchen beide Cindys Vater, den sie samt Tochter aussperren, um zu reden. In der Küche beenden die beiden ihre Beziehung (K M Sneg. ↑). Als Dean geht, rennt die Tochter hinter ihm her und ruft nach ihm. Er schickt sie mit feuchten Augen wieder zurück während am Himmel die Glanzlichter seiner verlorenen Liebe in einem Feuerwerk erstrahlen.

Entsprechend ergibt sich aus der Erzählstruktur mit folgender Abfolge:

A B ↑ W K M Sneg. ↓ V R X K M Sneg. ↑

Campbell behandelt die Ehe als eine Opfergabe zweier Menschen für die gemeinsame Beziehung.

Marriage is a relationship. When you make the sacrifice in marriage, you're sacrificing not to each other but to unity in a relationship. [...] You're no longer this one alone; your identity is in a relationship. Marriage is not a simple love

²⁵³Wexman 8

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

affair, it's an ordeal, and the ordeal is the sacrifice of ego to a relationship in which two have to become one.²⁵⁴

Die Kurzreise in den Future Room beschleunigt die Trennung und stellt einen abgeschlossenen Subplot dar. Dieser entspricht durch seine zentrale Position in der Handlung dem zweiten Akt. In diesem zweiten Akt wird der größte Versuch des Ehepaares unternommen, ihre Ehe wieder zu retten. Beide reden über Deans großes Potential und seinen Mangel an Initiative. Seine Genügsamkeit in seinem Job als Maler kollidiert mit den hohen Zielsetzungen der Krankenschwester, die Ärztin werden will. Cindy sieht in Dean nicht mehr den starken jungen Chameur mit den vielen Träumen, sondern die traurigen Überreste eines Mannes, der nun ziel- und kraftlos ist. Diesen Mann, ihren Ehemann, kann sie nicht mehr lieben, weil er ihren Ansprüchen nicht mehr gerecht wird. Diese Hauptprüfung der beiden, wieder zu einander zu finden, scheitert, wie im Verlauf der Erzählung durch die Trennung der beiden verdeutlicht wird.

Mit *Blue Valentine* liegt ein Wedlock-Plot nach Gutenberg vor, der die beide Möglichkeiten des Ausgangs der Eheschließung verdeutlicht. Die Heirat (wed) verdeutlicht dabei das „[...] idealisierte Konzept der Ehe[...] [und die] [...] Silbe 'lock', [deutet an] [...], daß die Ehe nicht der Schlüssel zur Lösung aller Schwierigkeiten ist, sondern sich ins Gegenteil verkehrt und, vor allem für die weibliche Figur, eine Art Gefängnis darstellt.“²⁵⁵

Wexman erkennt, dass die Ehe, als vormals lebenslange Institution des Zusammenlebens, an Bedeutung verloren hat. Ihre Analyse verdeutlicht, dass „[...] ideas about marriage itself have evolved so that the companionate model has come to be viewed less as a lifetime partnership and more as a means to achieve an ephemeral ideal of personal fulfillment.“²⁵⁶ Diese kurzfristige Erfüllung erfährt auch Cindy. Nachdem sie die Unvereinbarkeit ihrer eigenen Ambitionen mit ihrer Ehe erkennt, entschließt sie sich für die Treue zu sich selbst. Damit entscheidet sich die Heldin, schweren Herzens, gegen traditionelle Konventionen und für Selbsterhaltung. Ihre Tochter soll dabei lieber ohne Vater, als mit Eltern, die sich rabiät und rücksichtslos verhalten, aufwachsen. Man kann sagen, die Liebe zu dem, was sie ausmacht, nämlich ihre Wünsche, Gefühle und Werte, ist schließlich stärker als ihre Liebe zum anderen, aber nur der Erhalt dieser maßvollen Selbstliebe macht sie auch wieder fähig, zu lieben und geliebt zu werden.

²⁵⁴Campbell1988 7

²⁵⁵Gutenberg 163

²⁵⁶Wexman 183

The Girl with the Dragon Tattoo

David Fincher ist ein Ehrenmitglied der *Sundance Kids*. Damit bezeichnet Mottram „[...] a select club [of] [...] spiritual descendants of the so-called maverick filmmakers of the 1970s Hollywood.“²⁵⁷ Diesen Status verdiente sich Fincher durch die Mitarbeit bei der Gruppe F-64. Benannt nach einer 1932 in Kalifornien gegründeten Fotografenverbindung, trafen sich im „[...] October 2001 [...] Soderbergh, Jonze, Fincher and Payne [...] to form a co-operative venture called F-64, in which each partner pledged to direct three movies over the first five years.“²⁵⁸ Mottram führt die Kurzlebigkeit des Projektes auf „[...] a clash of egos [...] [and] marketing and distribution [...] complex[ity] [...]“²⁵⁹ zurück. Als eines der einflussreichsten Sundance Kids hat sich Fincher in Hollywood etabliert. Mit Filmen wie u.a. *Se7en* (1995), *The Game* (1997), *Fight Club* (1999) und *Panic Room* (2002) hat er zum Ansehen des Monopols beigetragen und ist mit seinen Mitstreitern immer noch „[...] united in a common goal: to make good films.“²⁶⁰

Finchers letzter Film, die Romanadaption *The Girl with the Dragon Tattoo*, erzählt die Geschichte von Lisbeth Salander. Lisbeth, das Mädchen mit den vielen Tattoos, erscheint zunächst vornehmlich als Helferin im Kriminalroman. Die amerikanische Literaturadaption von Stieg Larssons Millenium-Triologie-Teil *Män som hatar kvinnor* (übersetzt “Männer, die Frauen hassen”) ist ein Thriller mit einer charismatischen Punkerin. Hier bleibt die Frauenhauptrolle, ähnlich wie bei *The Blind Side*, problematisch, da sich Lisbeths Charakterbogen auf einzelne isolierte Heldenepisoden ohne übergreifende Motivation begrenzt. Zu diesen gehören die Rache an Bjurman, mentorenhafte Zuarbeit für den Reporter Mikael Blomkvist, der Coup um Wennerströms Kapital, das Durchkreuzen der Pläne Martins und die Rettung Blomkvists. Jede dieser Episoden sind abgeschlossene Heldenreisen, jede für sich ist bereits ein Plot.

Überdies werden diese Miniplots durch die Liebesgeschichte zwischen Lisbeth und Blomkvist ergänzt. Der Liebesplot ist dabei der einzige Handlungsstrang, bei dem die Heldin scheitert.

Obwohl Lisbeths Figur in ihrer Vielschichtigkeit als Heldin angelegt ist, wird die Figur dieser Rolle nur punktuell gerecht. Einerseits verschwindet die Heldin immer wieder von der Bildfläche und gibt dem bodenständigen, aber tendenziell unterlegenen Charakter des Mikael Blomkvist Raum. Andererseits zeigt ihre harte Schale, ihre Gefühlskälte und Cool-

²⁵⁷Mottram xv

²⁵⁸Mottram xxiv

²⁵⁹Mottram xxiv f.

²⁶⁰Mottram 437

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

ness fast keine menschlichen Regungen. Einzig zum Ende des Filmes und des Liebesplots gewährt die Heldin Einblick in ihre Gefühlswelt und ihre Schwächen. Diese Entwicklung bildet die einzige Andeutung eines Charakterbogens, in dem die Heldin ihre aggressive rauhe Maske abnimmt und selbstlos, sozial und warmherzig erscheint.

Die Hackerin Lisbeth Salander erhält zunächst den Auftrag Informationen über Mikael Blomkvist zu beschaffen (B). Lisbeth steht seit ihrer Kindheit unter Beobachtung wegen des Mordes an ihrem Vater. Mit dem Besuch und der Besenkung ihres alten Bewährungshelfers wird eine Vorgeschichte mit Anteilnahme der Heldin angedeutet, die im Film jedoch in keiner Weise erschlossen wird. Ihr neuer Sachbearbeiter Bjurman lässt sie all ihre Ausgaben kommentieren und nötigt sie (A). Lisbeth will sich von ihrem Peiniger befreien und besucht ihn in seiner Wohnung (↑). Hier wird sie grausam misshandelt (K), ist aber in der Lage zuvor eine Kamera im Zimmer zu installieren (S).

Jeden erlittenen Schmerz besiegelt sie mit Tätowierungen an ihrem Körper. Damit vollzieht sie die Funktion der Markierung eigenhändig. Nachdem ihre Wunden geheilt sind und ein neues Emblem ihre Haut ziert (M), kehrt sie zu Bjurman zurück und konfrontiert ihn mit dem Video. Nun hat sie die nötige Handhabe, um gegen ihn vorzugehen. Sie vergewaltigt ihn ebenfalls und tätowiert "I am a rapist pig" auf seinen Oberkörper (K S). Nun diktiert sie die nächsten Schritte der Zusammenarbeit beider, wenn er nicht pariert, wird das Video und seine Identität online preisgegeben. In der Zwischenzeit stellt Lisbeth einige Untersuchungen zum Großkonzernvorstand Wennerström an. Die vorangeschrittene Heilung ihrer körperlichen und seelischen Wunden durch den traumatischen Vorfall wird anhand einer kurzen Affäre mit einer Frau gezeigt. Diese Ereignisse erscheinen wie ein erster Akt, bei dem die Figur der Heldin aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Ihre Wesens- und Charakterzüge bleiben dabei aber noch vollständig nebulös. Diese ersten Ereignisse können auch als erste geschlossene Heimkehrergeschichte gedeutet werden, bei der die Heldin einen Schaden erfahren hat, sich von diesem erlöst hat und nun eine bestmögliche Rehabilitation anstrebt.

Am nächsten Morgen stürmt Mikael Blomkvist in ihre Wohnung und bietet ihr die Zusammenarbeit an einem Fall gegen einen Sexualstraftäter an (B). Hier beginnt eine neue Heldenreise für Lisbeth (↑). Nachdem sie sich selbst befreit hat, arbeitet sie nun im Dienste des Allgemeinwohls.²⁶¹ Lisbeth nimmt das Angebot an und findet in kürzester Zeit die fehlenden Teile des Puzzles in Blomkvists Investigation (P Lö). Bei der Aufdeckung der Morde in der Familie und dem Verschwinden Harriets treten die schrecklichen Geheimnisse

²⁶¹Hierbei wird eine deutliche Parallele zur biblischen Heimkehrerin Judit erkennbar, die prototypisch für die "Rape-Avenger"-Heldin (vgl. Schubart 95ff.) für die Rechte aller Frauen Partei ergreift.

von Martin Vanger zutage (E Ü). Dieser versucht Lisbeth und Mikael an seiner Entlarvung zu hindern und nimmt Mikael gefangen. Lisbeth kommt dem neuen Liebhaber aber im letzten Moment zu Hilfe und sieht zu, wie Martin nach der Verfolgung in seinem Auto verbrennt (L). Die kriminellen Machenschaften in der Familie Vanger sind aufgedeckt und Lisbeth hat den Mörder und Sexualstraftäter enttarnt und bestraft (St). Somit wurde wieder ein Heimkehrplot abgeschlossen.

Nun beginnt abermals ein neuer Handlungsstrang. Lisbeth, die ihren Auftrag erfolgreich gelöst hat, kehrt nicht zurück, sondern verfolgt nun ihre eigenen Pläne (↑). Sie nutzt dabei die Daten aus der Recherche zu Wennerström, Vangers Kontrahenten. Mithilfe einer erheblichen Geldleihgabe von Mikael (Sch H Z) und einer neuen Identität (T) leert sie nun Wennerströms Konten (h). In diesem Miniplot wird eine Sucherheldenreise begonnen.

In einem letzten Plotfragment geht es um die Entwicklung der Heldin und des Helden zu einem Paar. Lisbeth, die während der Arbeit mit Blomkvist Gefühle für den mutigen und ambitionierten Belami entwickelt hat, kauft diesem zum Dank ein großes Geschenk. Vor der Übergabe beobachtet sie Blomkvist jedoch mit seiner Affäre beim Spazieren und wirft darauf das Geschenk weg (P M Löneg.). Allein verschwindet sie auf ihrem Motorrad in die Nacht (↑).

Aus den angeführten Episoden ergibt sich folgende Struktur:

B A ↑ K S M K S B ↑ P Lö E Ü L St ↑ Sch H Z T h P M Löneg. ↑

In ihrem Beitrag "From Victim to Vigilante" erörtert Rebecca Stringer das Thema der Gewalt gegen und von Frauen im Film. Diese Thematik wird auch in *The Girl with the Dragon Tattoo* angesprochen. Lisbeth ist durchweg kratzborstig und aggressiv, sie handelt damit den Gendernormen zuwider. Stringer beschreibt den Mangel an weiblicher Gewalt im Film als Defizit an Handlungsgewalt und Legitimation für die weibliche Opferrolle:

Patriarchal gender norms render the capacity for violence as properly masculine rather than feminine, creating for women [...] a 'cultural disarmament,' or a social context in which men's capacity for violence is normalized, while women are typically marked as vulnerable to violence.²⁶²

Lisbeth wehrt sich gegen Ungerechtigkeit. Mit dieser Art der Bürgerwehr oder systemstabilisierenden Eigenjustiz konterkariert die *Vigilante* auch gängige Rollenbilder. Ihre "über"-männliche Stärke wird durch die Sensibilität und Hilflosigkeit Mikael Blomkvists besonders deutlich. Während Blomkvist Opfer bleibt, entwickelt sich Lisbeth vom Opfer zur *Vigilante*.

²⁶²Stringer in Radner/Stringer 269

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

Ihre Gegengewalt gegen ihren Peiniger ist Antwort der Feministinnen zweiter Generation, die gesellschaftspessimistische Selbstjustiz einem duldsamen Pazifismus vorziehen. Sharon Marcus pointiert diese Politik in "Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention":

While the ethical burden to prevent rape does not lie with us but with rapists and a society which upholds them, we will be waiting a very long time if we wait for men to decide not to rape. To construct a society in which we would know no fear, we may first have to frighten rape culture to death.²⁶³

Lisbeths ausnahmslose Eigeninitiative ist einerseits inspirierter Aktionismus, andererseits untermauert sie das konservative Prinzip, Gewalt mit Gegengewalt zu beantworten.

While the figure of the woman vigilante speaks to contemporary feminism's emphasis on women's agency, the figure of the vigilante in general is strongly emblematic of conservative perspective on crime, their violent vigilantism at odds with the critical ethics of collective non-violent action characterizing much of the feminist effort to challenge male violence.²⁶⁴

Stringer erweitert diese Debatte mit einer brisanten öffentlichen Meinung aus dem *Time* Magazine. Dort wird die Möglichkeit zur friedlichen Abwehr von Gewalt gegen Frauen nur als theoretische Maske der Unbetroffenen gehandelt im Sinne des „[...] old right-wing argument that a conservative is just a liberal who's been mugged.“²⁶⁵

Lisbeths glorifizierte Gegengewalt wird im Film nicht politisch reflektiert oder gebrandmarkt und ist damit konservativ. Genau wie der kaltblütige Killer, Martin Vanger, ist Lisbeth in der Lage zu schänden und zu töten. Die Vatermörderin, die selbst ihr ganzes Leben lang institutionalisiert wurde, glaubt nicht mehr an die Besserung des Menschen. Keine Staatsgewalt und kein Strafvollzug können ein derart wirkungsvolles Exempel statuieren, das von Wiederholungs- oder Nachahmungstaten abhalten kann.

Lisbeth Salander wird in ihrem Vigilantismus teilweise sogar erregt dargestellt. Sie steckt als Kind ein Auto mitsamt ihrem Vater in Brand und empfindet dann Genugtuung als dem pedophilen Martin das gleiche Schicksal widerfährt. Auch ihre "lex talionis"-Bestrafung Bjurmans vollzieht sie fast schadenfroh. Diese Bilder der brutalen wehrhaften Weiblichkeit

²⁶³Marcus in Butler/Scott 400f.

²⁶⁴Stringer in Radner/Stringer 269

²⁶⁵Stringer in Radner/Stringer 271 in *Time* "Jodie Foster, Feminist Avenger" Richard Carliss <http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1661951,00.html>

sind den Bildern der Frau als Opfer kaum noch überlegen, da hier die grundlegenden humanistischen Prinzipien der Moral und Ethik ausgeschaltet werden. Stringer betont in ihrer Argumentation die Rückschrittlichkeit dieser Figuren: „As such these characters issue a caution to contemporary agency-oriented feminism: challenging the script of feminine victimhood may be politically significant, but we ought not assume that all images of women as agents are inherently progressive.“²⁶⁶

Strukturell entwickelt sich Lisbeths Figur von Schmerz über Rache und Genugtuung aber noch weiter. Nach der lustvoll empfundenen Selbstjustiz verfolgt sie ambitioniert eigene Ziele und erfährt Kameradschaft und Liebe. Diese Elemente werden kaum miteinander verwoben oder motiviert. Deshalb kann nur eine Hybriderzählung aus Heimkehrerin, Suchender und Liebender der vielschichtigen Figur gerecht werden. Zwar bleibt Blomkvist der Held der Geschichte, Salander setzt seiner Figur aber eine außergewöhnlich starke Persönlichkeit entgegen. Sie bezieht ihre Faszination nicht zuletzt daraus, dass sie sich der vollständigen Ergründung entzieht. Ihr nihilistischer Punk-Lifestyle wirkt dabei charismatischer als die sachliche und gefasste Art des Journalisten.

Mit ihrer abweisenden Art versucht sich Lisbeth auch den Mechanismen sozialer Bindungen, Abhängigkeiten und Identifikationsprozessen zu entziehen, scheitert daran jedoch. Während ihre schroffe Art vermeintlich wegstößt, laden ihre traditionellen Heldeneigenschaften, die sie als Einzige im Korpus so ausgeprägt besitzt, zu Identifikation und mythischem Heldenkult ein.

Sie ist die einzige wehrhafte Frau im Korpus, die sich im Zweikampf mit Männern behaupten kann, ferner ist sie überaus technisch versiert und von bemerkenswerter Kombinatorik und Intelligenz geprägt. Ihre menschliche Schwäche für Blomkvist zeigt ihre weibliche Empfindsamkeit. Mit diesen heldenhaftigen Tugenden gesegnet, kann sie ihre eigene Geschichte autorisieren. Indem sie alle drei Formen der Heldenreise situationsabhängig in ihr Schaffen integriert, ist sie stets den Gegebenheiten erhaben und damit einzigartig.

4.3.6 Zusammenfassung – Liebe ohne Heirat

Die Liebesheldin kann in unterschiedlich vielen Akten erzählt werden. Je nach Anlage der Geschichte wird die Bindung zunächst vermisst, dann gesucht, dann durch äußere Einflüsse erschüttert und wiedergefunden, usw. Je nachdem, welche bzw. wieviele dieser Handlungsabschnitte in der Geschichte erzählt werden, kann die Anzahl der Akte beliebig variieren. Damit ist die Liebende als eine beliebig lange Abfolge einer solchen Liebesentwicklung in

²⁶⁶Stringer in Radner/Stringer 280

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

der Regel immer mindestens als ein Mini-plot²⁶⁷ nach McKee zu verstehen. Dabei werden im Archeplot²⁶⁸ meistens Mängel und Schädigungen behoben, während diese im Mini- oder Antipplot²⁶⁹ nur selten bis nie liquidiert werden. Heimkehrerinnen und Liebesheldinnen werden meist ähnlich dem Archeplot entwickelt, Sucherheldinnen bilden häufiger Mini- oder Antipplotstrukturen ab, wobei die Plotarten je nach Produktionsart zum Teil stark variieren können.

Die häufigste Form der Liebesgeschichte ist das wiedergefundene Glück. Bereits bei Apuleius *Amor und Psyche*²⁷⁰ findet sich eine solche Erzählstruktur. Diese Dreiaktstruktur besteht aus einem ersten Akt der Einheit des Paares, einem zweiten Akt der Trennung und einem dritten Akt der Wiedervereinigung.

Die Funktion der Abreise bzw. Trennung durch zeitweilige Entfernung wurde im Zusammenhang der Liebesheldin als "disappearing act" gedeutet und ist primär für die Liebesplotentwicklung. Durch diese Separation der Liebenden wurde die Liebe der Heldin immanent. Damit stellt der Abzug der Heldin aus der Liebesbeziehung einen Akt ihrer Liebe dar. Diese Entwicklung bildet meistens zugleich einen Akt in der Erzählung. In dieser künstlich herbeigeführten Trennung verbirgt sich aber auch eine Möglichkeit für den Helden. Er braucht sich nur auf die Suche machen, um die Heldin, die gefunden werden will, zu erobern. Die Heldin verfällt so in alte Rollenmuster. Versuchte sie zunächst ihren geliebten Helden im Alleingang zu erobern, gibt sie nun nach dem Scheitern ihres Versuchs, die Handlungsgewalt an den Helden ab.

Die Struktur des wiedergefundene Glück mit Einheit, Entzweiung und vollständiger

²⁶⁷ „[Miniplot] [...] means that the writer begins with the elements of Classical Design but then reduces them - shrinking or compressing, trimming or truncating the prominent features of the Archplot. Miniplot does not mean *no plot*, for its story must be as beautifully executed as an Archplot. Rather, minimalism strives for simplicity and economy while retaining enough of the classical that the film will still satisfy the audience[...]“ (McKee 46)

²⁶⁸ Der Archeplot entspricht McKees sogenanntem *Classical Design*. „CLASSICAL DESIGN means a story built around an active protagonist who struggles against primarily external forces of antagonism to pursue his or her desire, through continuous time, within a consistent and causally connected fictional reality, to a closed ending of absolute irreversible change.“ (McKee 45)

²⁶⁹ „The Antipplot [...] often substitutes coincidence for causality, putting emphasis on the random collisions of things in the universe that break the chains of causality and lead to fragmentation, meaninglessness, and absurdity.“ (McKee 52)

²⁷⁰ Edwards argumentiert, dass „For Amor, just as for Psyche, the prospect of intimacy means separation from the mother and an end to childhood's idyll.“ (Edwards 12) Diese Trennung von der Mutter ist bei Amor deutlich zu erkennen, aber nicht bei Psyche. Nachdem das Orakel ihr die Zukunft vorhersagt, vermisst sie an erster Stelle ihre Schwestern und nicht ihre Mutter. Deren Meinung und Urteil sind es, denen sie Gehör schenkt und nach denen sie handelt. Nach der Trennung von ihrer Familie und dem damit verbundenen Verlust ihres kindlichen Familienglücks sowie dem Verschwinden ihres Mannes findet sie nun wieder neues Glück als erwachsene Frau, Göttin und Partnerin.

Erreichung eines neuen Zustands lässt sich an neun der zwölf Filme erkennen. Während vier dieser Liebesheldinnen ihr Glück mit dem gleichen Partner erfolgreich zurückgewinnen, scheitert der Rest beim Versuch, schafft jedoch dennoch neue vollendete Tatsachen. Der vollständig erreichte Zustand kann also sowohl die neugeordnete Beziehung als auch deren Ende sein. Die drei Filme, in denen dieses Schema nicht verwendet bzw. umgedeutet wird, sind *The Girl with the Dragon Tattoo*, *Red White & Blue* und *Circumstance*. Hier endet die Liebesgeschichte mit einem finalen Verschwinden der Heldin noch vor der Wiedervereinigung und auch vor der Schaffung jeglicher Klarheit bezüglich des Paares. Lisbeth aus *The Girl With The Dragon Tattoo* kehrt von ihrem Coup zurück und will ihre Gefühle für Mikael mit einem Geschenk beweisen. Dieser ist aber nicht verfügbar, was sie zur wortlosen Abreise bewegt. Auch Erica in *Red White & Blue* verschwindet aus dem Leben Nates ohne ein Zeichen. Atafeh in *Circumstance* wird ebenfalls von ihrer Geliebten getrennt und sieht nur in der Flucht einen Ausweg.

Es scheint also, als ob eine Verknüpfung zwischen Happy End und Wiedervereinigung der Liebenden besteht, aber dies ist nicht der Fall. Das Kriterium des Happy Ends ist für die Auslassung der Wiedervereinigung nicht ausschlaggebend. So enden neben den drei abweichenden Filmen noch weitere zwar mit räumlich ungetrennten, aber nicht "endlos" glücklichen Paaren. Auch in den Filmen *Blue Valentine*, *Never Let Me Go*, *Sita Sings the Blues* und *Guy and Madeline on a Park Bench* kann von keiner sofortigen langanhaltenden Eheschließung oder (Wieder-)Vereinigung ausgegangen werden. Allerdings wird in diesen Erzählungen nach dem Verschwinden und der Rückkehr der Heldin zumindest für eine kurze Zeit das gemeinsame Glück zelebriert, d.h. der "disappearing act" wird wieder aufgehoben. Die damit verbundene Erleichterung ist spürbar und idealisiert wenigstens für einen Moment die Union des Paares. Eine Liquidierung ist aber an dieser Stelle nicht angezeigt, da die Wiedervereinigung nicht von langer Dauer ist.

Bei der Indie Liebenden entfällt die zweite Abreise und Hochzeit und damit die glückliche Vereinigung des Paares. Stattdessen erfolgt nach der Transfiguration häufig eine erneute Abreise, die die Liaison des Paares endgültig beendet.

Im Gegensatz zur Indie Sucherin liegt hier zumeist eine Schädigung und kein Mangel vor. Ferner ist die Prüfung zum Ende keine endlose, sondern final und einmalig. Eine Transfiguration ist im Kontrast zur Abweichung der Sucherin möglich, denn die Heldin in ihrer Rolle der Liebenden ist verändert gegenüber ihrer Ausgangssituation. Bezeichnend für die Heldinnen der Liebe ist, „[...] that female questers are neither called upon nor chosen to

4 Analyse der Heldinnen in den Korpusfilmen

be heroic; they embark on a journey [...] without societal sanctions.“²⁷¹ Dementsprechend sind Bitte oder Befehl bei der Liebesheldin seltener vertreten.

Das hehre Ziel der gemeinsamen Liebe steht den Zielen der Befreiung und der Selbstverwirklichung von Heimkehrerin und Suchenden in nichts nach. Nur gut ein Drittel der Heldinnen dieses Typs erreichen die Form der Liebe, die sie sich wünschen. Die geleisteten Opfer sind dabei immens. Von den vier erfolgreichen Heldinnen der Liebe ist keine außer Gefahr, so ist die dauerhafte Vereinigung zweier Individuen tägliche Prüfung und Kompromiss. Das Ziel der endlosen Liebe, das allen Heldinnen vorschwebt, wird in allen Filmen problematisiert und stellt sich selten als so einfach erreichbar und ideal heraus, wie anfangs angenommen. Allein der Versuch, nach diesem romantischen Vorbild zu streben, ist heroische Tat. So fühlen sich auch die Heldinnen, die nun nicht mehr andauernde Liebe erfahren haben, oft bereichert und belohnt. Das Wissen um die *Fähigkeit*, lieben zu können, bestärkt den eigenen Glauben an die Liebe und wird zum Motiv für erneute bzw. fortgesetzte Heldenreisen.

Während die Heldenreise im Roman oft auch ohne einen Liebesplot auskommt, verweist Edwards auf die Abhängigkeit der Heldin von ihrem Helden: „A primary character, the hero inspires and requires followers; the heroine obeys, falls into line, takes second place. Although a hero can theoretically exist in a narrative without a heroine, the reverse is not the case.“²⁷² Diese Abhängigkeit ist in den Filmen des Korpus weitgehend aufgehoben. Nicht nur haben die starken Frauenrollen des Typus Sucherin gezeigt, dass die Narration häufig auch ohne einen Helden auskommt, auch die Heldinnen der Liebe sprechen gegen diesen Zusammenhang. Die Mehrheit der Liebesheldinnen emanzipieren sich in der Verbindung mit dem anderen und bereichern die Beziehung mit ihren individuellen Stärken und Schwächen.

Jim Halas Erkenntnis zum Film *Fatal Attraction* (1987) lässt sich auch bei den Korpusfilmen nachweisen. Seine Proppsche Analyse ergab eine märchenkonforme Plotstruktur, die jedoch durch umgekehrte Genderverteilung bei den Figuren sehr unkonventionell erzählt wird. Hala vertritt eine gender-typologische Lesart der *Morphologie des Märchens*. Die Heldenvariante des Opfers liest Hala als traditionelle Frauenrolle und die des Suchers als traditionelle Männerrolle.²⁷³ Die Umkehrung der binären Sphären ermöglicht der Frau eine aktive, selbstbestimmte Heroisierung und hinterfragt den Wiederholungszwang männlichen Heldentums bei der Rettung der hilfebedürftigen unterdrückten Frau im konventionellen

²⁷¹Lauter 96

²⁷²Edwards 5

²⁷³vgl. Hala 76

Liebesplot.

Halas doppeltes Heldentum ist besonders für die Analyse der Liebesheldin, die immer im Syntagma von zwei häufig entgegengesetzten Polen steht, fruchtbar. Propp sieht in der Märchenanalyse ursprünglich für jeden Helden eine Prinzessin vor. Im Falle der Heldin, obwohl nicht näher von Propp expliziert, hieße das: ein Prinz für jede Heldin. Mit der Variante der zwei Helden, wird der Agens der Liebenden zwischen beiden gleichsam aufgeteilt und erscheint daher wesentlich zeitgemäßer. Unterscheidet man nun im Sinne Halas anhand des Korpus zwischen Opfer- und Sucherliebesheldinnen, kann man eine erhöhte Häufigkeit der Opferliebesheldinnen erkennen. Keine der Heldinnen bleibt dabei aber ausschließlich passiv, während der Sucherheld sie befreit und ihr den Hof macht. Alle behaupten sich aktiv als Bestimmerinnen ihres eigenen Schicksals. Nicht nur unterziehen die Liebesheldinnen ihre Anwerber einer sorgfältigen Prüfung, sie werden auch selbst geprüft und erhalten anhand der Prüfungsergebnisse in fast allen Korpusfilmen²⁷⁴ die Möglichkeit und Handlungsgewalt, die Beziehung auch zu terminieren. Keine der Heldinnen fällt damit der Liebe zum falschen Mann zum Opfer. Alle Liebesuchenden können stets ihre ideale Lebensform suchen und erreichen.

Strukturell ist bei den Liebesheldinnen keine Rückkehr angelegt. Wie bei der Sucherheldin ist eine spiralförmige stetige Weiterentwicklung innerhalb eines neuen Zustands vorgesehen. Die Strukturen dieses neuen Zustands sind bei Liebesheldinnen tendenziell fester als bei den Auswanderinnen. Im Unterschied zur Coming-Of-Age-Heldin handelt die Heldin der Liebe jedoch nicht aus einem Mangel heraus, sondern wird in ihrer Beziehung, d.h. in ihrer Fähigkeit zu lieben, geschädigt bzw. eingeschränkt. Somit werden in dieser Form Elemente der Heimkehrerin- und Auswanderin deutlich. Von der Heimkehrenden wird die Schädigung als Handlungsauslöser übernommen und von der Sucherin die unrealisierte bzw. unrealisierbare Rückkehr.

²⁷⁴*Sita Sings the Blues, Guy and Madeline on a Park Bench, Circumstance, Jane Eyre, Flipped, The Girl With the Dragon Tattoo, Blue Valentine*

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.¹

Nach dieser umfassenden strukturanalytischen Betrachtung der aktuellen Heldinnen im amerikanischen Film gilt es nun, die ermittelten Besonderheiten in der Erzählform der Heldin inhaltlich zu interpretieren. Welches Frauenbild überwiegt in den Korpusfilmen? Wie lässt sich dieses amerikanische Frauenbild kontextualisieren?

Von den bestbewerteten Heldinnenfilmen aus den Jahren 2009, 2010 und 2011 stammen zwei Drittel aus dem Independentbereich und nur ein Drittel aus Indiewood und Hollywood. Zwar werden jährlich insgesamt weniger Hollywood als Indie Filme produziert und die große Anzahl der Indie Filmprojekte ist kaum überschaubar, aber der meist nur ein Zehntel betragende Anteil der Heldinnengeschichten unter den kostenintensiveren Filmen scheint mit sinkenden Filmbudgets sukzessive zu steigen.

Daher wird die geschätzte heimkehrende, suchende oder liebende Heldin des Gegenwartsfilms hauptsächlich von und für die Independent Kultur geschaffen. Diese „unabhängige“ Kultur richtet sich erfolgreich gegen das Mainstreaming der seichten angepassten Inhalte des konsumorientierten Kulturmonopols. Zusammenhalt versucht man im „Feld der kulturellen Produktion“² der Indie Szene durch inhaltliche und formelle Abgrenzung zur bestehenden Kultur zu erzeugen.

Auch hier gilt noch Bourdieus Beobachtung zum Anderssein: „On one side are the dominant figures, who want continuity, identity, reproduction; on the other, the newcomers, who seek discontinuity, rupture, difference, revolution.“³ Dabei wird Dissens zum Existenzimpe-

¹Beckett 81

²vgl. Bourdieu 1993

³Bourdieu 1993 106

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

rativ, denn „[...] the only way to *be* is to be different [...] in the *struggle for recognition*[...].“⁴ Kommerzieller und ideeller Erfolg schließen sich deshalb immer aus. Bourdieu erkennt in diesem Zusammenhang eine verkehrte Welt: „We are indeed in the economic world reversed, a game in which the loser wins: the artist can triumph on the symbolic terrain only to the extent that he loses on the economic one, and vice versa.“⁵

Indie erzählt die unterschiedlichsten Geschichten seiner vielfältigen Ikonen zwar noch mit deutlichen Anleihen an die in Hollywood als Erzählstandard geltende Heldenreisestruktur, will mit diesen aber brechen. Die Heldin des Indie Kinos ist nicht das All-American Girl, sondern eine Randfigur. Trotz des Wunsches nach struktureller Neuerung werden Indie Heldinnen noch in gleicher Weise wie ihre Schwestern aus Hollywood erzählt. Dass auch diese besondere Figur den altbekannten Weg zur Heldin beschreitet, eint die Anhänger der Subkultur, die bewusst dem versöhnenden Gleichklang der Massenmedien trotzen wollen, dabei aber scheitern. Doch die stetig wachsende Indie Anhängerschaft, Kooperation mit den vermeintlich oberflächlichen Majorfilmemachern und Inkorporation des Indie Duktus durch Hollywood erschweren die Arbeit der „Gegenkultur“. Ihr Ziel ist unverändert die Schaffung von Authentischem, mit anderen Worten „[...] cultural material that promises to counter and resist the alienating forces of a modernity defined as mechanical and commercialized, as governed by instrumental rationality and the 'cash nexus'.“⁶

Es besteht ein allgemeiner Konsens, dass der gemeinsame Feind zwar noch höhere Einnahmen generieren kann, weil er sowohl thematisch, strukturell als auch ästhetisch kopiert, aber nur selten Innovation aus ihm hervorgeht. Für die Heldinnen des Films bietet das Independentkino somit mehr Möglichkeiten für ihre mannigfaltigen Ausdrucksformen vor und hinter der Kamera.

So verwirklichen sich nur in der Indie Szene Frauen auch in leitenden Funktionen, denn hier finden sich die einzigen zwölf von Regisseurinnen realisierten Korpusfilme. Obwohl Heldinnenreisen im Indiewood- und Hollywood Sektor auch thematisiert werden, bleibt die filmische Umsetzung und Inszenierung ihrer Geschichten immer noch größtenteils den Männern vorbehalten. Im Indie Bereich haben sich zwar vergleichsweise viele Frauen im Produktionsprozess hervorgetan, ihre Zahl ist jedoch gleichbleibend. Eine Studie des Sundance Institutes über den Zeitraum 2002-2012 bestätigt dies: „Compared to Festival norms, no sustained (three or more years) increases or decreases were observed in the percentage

⁴Bourdieu 1993 106

⁵Bourdieu 1993 169

⁶Fluck2009 280

of female directors or producers in narrative or documentary movies shown.“⁷ Der Frauenanteil bei den Wettbewerbsfilmen liegt somit seit zehn Jahren fast unverändert bei 22,2% und bei 14,5% unter den Filmen außerhalb Wertung.⁸

Dieser zwar seit einiger Zeit gleichbleibende, aber gegenüber Hollywood signifikante, Frauenanteil in der Indie Filmproduktion steht womöglich im Zusammenhang mit dem hohen Anteil von Indie Filmen im Korpus. Diese Indie Leinwandheldinnen repräsentieren nicht nur die Mehrheit des Korpus, sie sind zudem auch noch in allen Heldinentypen am stärksten vertreten. Ihre erhöhte Popularität besteht dabei nicht nur bei den allgemeinen Publikumsvotings der User des IMDBs, sondern auch unter den Kritikern der Rottentomatoes- und der Metacritic-Community, wobei keine Angaben über den Frauenanteil unter den Benutzern und Kritiker sowie deren jeweilige Bewertungen in den Datenbanken ermittelt werden können.

Dennoch ist deutlich erkennbar, dass die Sparte des Low- bzw. Mini-Budget-Films erheblich publikumswirksamere bzw. rating-erfolgreichere Heldinnenreisen als die Sparten Hollywood und Indiewood verfilmt. Eine Korrelation zwischen weiblicher Regiearbeit bei Heldinnenfilmen im Indie Bereich und dem hohen Indie Anteil von überdurchschnittlich bewerteten Frauenheldinnenfilmen in den Datenbanken ist somit angezeigt. Dementsprechend werden die von Frauen gefilmten Heldinnen im Indie Kino offenbar deutlich besser bewertet, als die wenigen vornehmlich von Männern potraitierten Heldinnen im Hollywood Film.

In der nun folgenden Betrachtung der Inhalte des Indie Kinos entsteht zwar kein vollkommen einheitliches Bild, aber die inszenierten “independent women” setzen sich tendenziell mehrheitlich von ihren Mitstreiterinnen im Indiewood- und Hollywood Bereich ab. Es stellt sich nun die Frage, wie diese beliebtesten Heldinnen des amerikanischen Kinos beschaffen sind? Wie muss eine Frau im Film handeln, denken, fühlen, aussehen, etc., um zu überzeugen? Weiterhin werden im Folgenden vorrangige Trends bezüglich demographischer Faktoren, wie Alter, Nationalität, Bildungsstand, Einkommen bzw. Beschäftigung, Familienstand, usw. untersucht.

Jede Generation hat ihre Filmheldinnen. Der zeitgenössische amerikanische Film erzählt die Reise der 1980 bis 2000 Geborenen, der sogenannten Millenials oder Generation Y. Als die vorrangigen drei Motivationen der Heldinnen in den Filmen des Korpus ließen sich drei Beweggründe isolieren. Die Heldin handelte entweder für andere, für sich oder aus Liebe, d.h. für sich und andere. Die daraus resultierenden Heldinnenformen – Heimkehrerin, Su-

⁷Smith 20

⁸vgl. Smith 17 „No years deviate by +7.5% and thus no sustained changes have occurred over time.”

cherin und Liebende – sind sich im Independentbereich besonders in einem Punkt ähnlich: Die Indie Heldin des Kinos der Generation Y ist ein Underachiever.

Der Begriff des Underachievers wird vielfach als genderspezifisches Problem gehandelt, aber „[...] social class and ethnicity are still more determining of achievement than gender [...]“⁹ In ihrem Beitrag „’Troublesome boys’ and ’compliant girls’: gender identity and perceptions of achievement and underachievement“¹⁰ stellen Jones und Myhill fest: „[...] the underachieving girl remains a shadowy vague figure, almost invisible.“¹¹ Die Ursache für dieses Ergebnis sehen die beiden in einem allgemeinen und auch unter den Schülern und Lehrern ihrer Studie bestehenden Vorurteil. Dementsprechend wird die gute Leistung der Mädchen und die schlechte der Jungen bereits antizipiert. Die Abweichungen von dieser Norm, d.h. das unterdurchschnittlichen Mädchen wird im Gegensatz zum überdurchschnittlichen Jungen meist unterschlagen. So gilt nach Jones und Myhill: „The underachieving boy [...] as the norm for boys, while the high-achieving girl is the norm for girls.“¹² In ähnlicher Weise wird auch bei den Heldinnen des Kinos selten auf das Versagen hingewiesen. Analog gibt es Literatur über den gebrochenen Helden, sobald jedoch von den weiblichen Helden die Rede ist, wird von einem negativen Urteil abgesehen. Dabei ist die versagende Heldin im Gegenwartsfilm allgegenwärtig, kaum zu leugnen und unübersehbar.

In der direkten Gegenüberstellung der drei Heldinentypen im Indie- sowie im Holly- und Indiewood Film werden die Unterschiede deutlich. Vergleicht man im Einzelnen die Heimkehrerinnen der einzelnen Produktionsarten, so fällt das Versagen der Indie Heldinnen besonders ins Auge. Unter den Holly- und Indiewood Filmen liegt die Erfolgsquote bei 75 - 80%. Bei den Indie Heldinnen sind Erfolg und Misserfolg zunächst wesentlich schwerer zuordenbar, da das zentrale Ziel oft gar nicht identifiziert werden kann. Generell lassen sich aber bei knapp der Hälfte der Filme keine glorreichen Siegerinnen feststellen. Damit ist das Scheitern der Heldin im Indie Film wieder eine reale Größe. Der Misserfolg der Heldin bezieht sich in erster Linie auf die mit ihrem Hauptmotiv verbundene Aufgabe. Das heißt, das Scheitern wird an der negativen Funktion der Liquidierung festgemacht. Andere Funktionen mit Testcharakter, wie die Probe durch den Schenker, aber auch Nebenprüfungen und -kämpfe, bezüglich welcher auch Versagen oder Erfolg auftreten können, gelten an dieser Stelle nur als Teilerfolge und werden vernachlässigt.

Die für die traditionelle Heimkehrheldenreise noch essenzielle Dreiaktstruktur entsteht

⁹Oates

¹⁰Jones/Myhill

¹¹Jonee/Myhill 560

¹²Jones/Myhill 556

durch die produktive Überwindung des Scheiterns. Somit ist in der traditionellen Erzählweise ist das Versagen schon immer angelegt, bildet jedoch hier immer nur ein schnell zu überwindendes Hindernis. Im Zusammenhang mit dem Wissensstand des Lesers formulieren Rush und Dancyger das Zusammenspiel der Akte wie folgt:

Typically, the first act sets up the conflict and allows the character the opportunity to find a solution to her problems. During most of the second act, the audience is ahead of the central character, waiting for the character to fall as a result of her poor first act solution. This is the act of consequence because at the very end, when the character finally recognizes the false solution and catches up with the audience's awareness, she usually reaches her lowest level in the story. This recognition leads into the third act where the character has the opportunity to redeem herself.¹³

Die Fähigkeit, den eigenen Irrtum zu erkennen und die Chance zu nutzen, es besser zu machen, ist in der Dreiaktstruktur und dem heroischen Wesen angelegt. Als Folge einer Fehlentscheidung im ersten Akt scheitern die Helden im zweiten, wodurch ein dritter Akt notwendig wird. An dieser Stelle weichen die Indies ab. Zum einen ist das Scheitern im zweiten Akt selten selbstverschuldet, zum anderen wird die Erfordernis der Erhabenheit über den Fehler durch Ausbleiben des dritten Akts in Frage gestellt.

Die zuerst untersuchten neun Heimkehrerinnen des Independentkinos erleben heftige meist tragische Schicksale. Kaum die Hälfte der Heldinnen schafft es, ihre Trauer, Schande oder Gefahr erfolgreich abzuwenden. In allen Fällen verschiebt sich der, für die klassische Narration typische, Fokus von der vollständigen Wiederherstellung der Ausgangssituation hin zum Verweilen in einer kaum veränderten, meist schlechteren, Lebenssituation und damit, wenn überhaupt, eines Teilerfolgs. Nur die Filme *Easy A*, *Winter's Bone* und *Conviction* zeigen eine größtmögliche Aufhebung der Schädigung und eine positive Entwicklung der Heldin. Einzig die Heldin der Komödie *Easy A* kann nach den überstandenen Qualen noch lachen. Dennoch bleibt bei allen die Funktion der Transfiguration aus, d.h. selbst die erfolgreichen Heimkehrerinnen werden im Independent Film nicht geschönt oder triumphierend dargestellt. Alle Schicksalsschläge hinterlassen ihre sichtbaren Zeichen bei den Heldinnen.

Im Gegensatz dazu sind die Heimkehrerinnen im Indiewood- und Hollywood Bereich ein wenig erfolgreicher und werden diesbezüglich nach dem Sieg häufiger unverseht bzw. durch

¹³Dancyger/Rush1991 25

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

ein make-over revitalisiert gezeigt. Damit sind die Heldinnen der budgetintensiveren Filme mehr als die Indie Heldinnen am klassischen Heldenbild orientiert. Wie ihre mythischen Vorgängerinnen erscheinen die Hollywood- und Indiewood Heldinnen nach der Liquidierung ihrer Schädigung wieder makellos. Diese Liquidierung unterscheidet sich zudem auch grundlegend von der ohnehin seltenen Liquidierung der Indie Heldinnen, denn im Indie Film sind eindeutige Gegenspieler rar. Die Bedrohung oder der Grund für den Schaden der Heldin hat im Indie Kino meist kein Gesicht, vielmehr sind es mehrere Umstände, die im Zusammenspiel eine zunächst ausweglose Rettungsaktion erzwingen. Im direkten Vergleich sind die Heldenreisen der Indiewood- und Hollywood Heldinnen gegenüber den Indie Heldinnen jedoch deutlich verhängnisvoller. Im kostenintensiveren Film geht es häufiger ums Überleben angesichts drastischer Existenznöte durch externe Bedrohungen. Im Indie Film hingegen sind es größtenteils deutlich realistischere Bedrohungen, die seltener fatal sein können und meist nur die Heldin betreffen.

Damit zeichnet sich hier eine klare Tendenz zur individuelleren Heldenreise ab: In der klassischen Narration wird die Heldin von außen bedroht und lässt die Bedrohung auch weitestgehend nicht an sich heran. Bei der Indie Heimkehrerin ist die Bedrohung eine innere, die die Heldin immer tief trifft und auch von ihr innerlich gelöst werden muss. Hierbei schafft Voglers Unterscheidung zwischen innerem und äußerem Problem Klärung. Am Beispiel von *Titanic* (1997) definiert er Roses Probleme derart:

Rose's INNER PROBLEM will be to break away from her ORDINARY WORLD, to re-align herself with the freedom and ability to fly that Jack embodies. Her OUTER PROBLEM will be sheer survival so she can implement what she's learned in a long, happy life.¹⁴

Der bei den Heimkehrerinnen nachgewiesene Zusammenhang zwischen Produktionsart und Konfliktform verschiebt sich auch bei den Auswanderinnen nicht. Auch hier sind es die Heldinnen im Indiewood- und Hollywoodsektor, deren Konflikte hauptsächlich äußerlich auftreten, während die Indie Heldinnen meist dramatische innere Konflikte bewältigen müssen. Bezüglich der Intensität der Konflikte, ist hier jedoch eine Umkehrung zu vermerken. Im Gegensatz zu den Majorfilmheldinnen bieten die Probleme der Indie Auswanderinnen mehr Konfliktpotential und sind häufiger lebensbedrohlich. Die Auswanderheldinnen des Indie Kinos unterscheiden sich durch wesentlich krassere Sujets und Themen. Hier besteht keine Scheu davor, in naturalistischer Manier, alle Bereiche der Gesellschaft zu durchleuchten. Während der Indiewood- und Hollywood Bereich sich mit den Konflikten gut situierter

¹⁴Vogler1998 248

Frauen beschäftigt, zeigt der Indie Film die Schicksale von ausgegrenzten Minderheiten, d.h. Mittel- und Perspektivlosen, Immigranten, körperlich oder seelisch Kranken, Andersdenkenden und anderen vermeintlichen Randgruppen.

Auch die Indie Auswanderinnen scheitern mehrheitlich auf ihren Heldenreisen. Keine der Figuren schafft es, sich in der neuen Umgebung einzurichten, keiner der Heldinnen wird mittels Transfiguration Anpassungshilfe geleistet. Die Sucherinnen bleiben Fremdkörper in ihrem neuen Umfeld, weil sie dem Druck nicht angemessen standhalten können.

Die geringere Erfolgsquote der Indie Heldinnen ist nicht zuletzt den jeweiligen Lebensumständen der Frauen geschuldet. So sind nur wenige für die Reise ausreichend gewappnet.

Auffällig ist, dass von den zehn Indie Filmen sechs unter weiblicher Regie entstanden sind. Vier der Heldinnen unter dieser Regiearbeit sind zumindest teilweise erfolgreich. Unter den restlichen vier nicht von Regisseurinnen verfilmten Heldinnen diesen Typs erreichen zwei unglücklich, weil verbunden mit erheblichen Verlusten, ein Ziel, die anderen beiden sind zum Ende todkrank oder nicht mehr am Leben.¹⁵ Durch die Tatsache, dass bei den Indie Auswanderinnen selten der ursprüngliche Mangel klar erkennbar und adäquat behoben wird, wird der Eindruck des Erfolgs stets gemindert.

Auch die Liebe der neun Indie Liebesheldinnen bleibt bei mehr als der Hälfte mit Ausgang des Films unerfüllt. Dabei zeichnet sich in allen Indie Liebesfilmen eine traurige Tendenz ab, von der einzig die Filme *Guy and Madeline on a Parkbench* und *Remember Me* die Ausnahmen bilden. Der Trend der verbleibenden Filme zeigt Liebe und gemeinschaftliches Leben nur in Form von ungleichmäßig verteiltem Einfluss und Bedeutung zwischen den Liebenden. Die hier mehrheitlich gezeigten Frauen scheitern oder siegen in der Liebe mit ihren mehrheitlich untergeordneten Männern oder Frauen. Diese einseitige Rollenverteilung bei den Paaren ist monoton und uninspiriert. Die wenigen "glücklichen" Verbindungen kommen nur auf der Basis der Forcierung durch die Frau zustande und sind somit kaum mutual.

Dabei ist zu vermerken, dass der Konflikt im Liebesplot am einfachsten über eine ungleichmäßige Gefühlsverteilung und Initiative erreicht wird. Dabei bilden die Liebesplots, welche durch äußere Umstände gestört werden die komplexeren Sujets. Zu diesen gehören *Remember Me*, *Sita Sings the Blues*, *Circumstance* und *Red White & Blue*.

Die am meisten verbreitete Taktik der Frauen ist dabei ein Verschwinden im Dienste der Liebe. Die sich rar machenden Heldinnen bewahren sich durch dieses Verhalten zunächst eine respektvolle Distanz. Mit dieser ist ein Über- bzw. Weitblick verbunden, welcher durch eine haltlose Hingabe kaum entstehen könnte. Dementsprechend lassen die Liebenden Jane,

¹⁵vgl. *Mother and Child*, *Sin Nombre*, *Precious*, *Black Swan*

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

Jewel, Abby und Juli Gefühle erst zu, wenn die Fronten geklärt sind. Damit schaffen sie die Grundlage für eine dauerhafte Einheit. Dieser hohe Agens der Frauen in der Schaffung einer Liebesbasis zeigt die zunehmende Aufweichung stereotyper Rollenbilder.

Diese drei Formen der Heldenreise können in einer Hinsicht auch noch Fortführungen des hegelschen Helden sein. Dies wird in dem Moment möglich, wo aus den herausragenden Stärken und der Überlegenheit der einstigen Halbgötter gegenüber dem Rest der Menschheit einzigartige Schwächen und allgemeingültige, aber individuelle “menschliche” Fehler werden. Es bleibt dabei also die Frage, ob die schwache „[...] sich selbst entzweie[n]de [...]“¹⁶ Indie Heldin es vermag, eine „[...] in der Entzweigung sich mit sich zusammenschließende Einheit [...]“¹⁷ bilden kann.

Entzweit ist sie in der Hinsicht, als dass ihr ihre Schwächen bewusst sind und im Gegensatz zum Hollywood Film reale Faktoren für das Gelingen oder Scheitern der Heldenreise bilden. Zwar spielt auch der Hollywood Film mit Fehlentscheidungen und Irrtümern des Helden, welche ihn in Gefahr bringen können, aber diese werden durch seine gewaltigen gelungenen Taten bei Weitem übertroffen. Obwohl also das Scheitern bereits wichtiges Element für den Spannungsaufbau der traditionellen Erzählweise ist, macht es dort immer nur einen sehr geringen Teil gegenüber dem Gelingen aus.

So kommt es für gewöhnlich bereits in der Vorgeschichte bei Propp nur durch die Mithilfe des Helden zum Schaden. Der Held ist damit Verursacher seiner eigenen Heldenreise und sein Versagen Auslöser für die Handlung. Dieses Versagen kann in der Logik des Märchens allerdings nicht bestehen bleiben, sondern muss wiedergutmacht werden. In der klassischen Narration wird somit immer aus der anfänglichen Underachieverin eine strahlende Siegerin. In der Indie Narrative hingegen besteht dieser Imperativ der Annullierung des ursprünglichen Versagens nicht mehr. Sowohl fähige, unfähige als auch sehr viele nicht derart zuordenbare Heldinnen begeben sich auf die Reise. Während also die Entwicklung der klassischen Heldenreise immer ein *Misslingen* in ein *Gelingen* wendet, greift die Indie Narration, mit wiederholtem Misserfolg, erneutem Erfolg und erstmaligem Scheitern, das ganze Spektrum menschlicher Wirkungsweisen auf. Dieses unabhängige Scheitern ist dabei nicht wahllos, sondern besonders. Es ist zunächst durch seine Inszenierung im Kontext der mythologischen Heldenreise vom Allgemeinen abgesetzt und ferner durch seine Ästhetik, Vehemenz und Hartnäckigkeit authentische “zusammenschließende Einheit”.

Die dabei entstehenden Protagonistinnen sind vielmehr Antiheldinnen als Nachkommen der Hauptfiguren antiker Heldenepen. Hier werden ganz gewöhnliche Frauen inszeniert.

¹⁶Früchtl 69

¹⁷Früchtl 69

Alle von ihnen haben gemeinsam, dass sie ihr Potential nicht ausschöpfen, aber gelernt haben, damit umzugehen. Dabei versagen die Indie Heldinnen sowohl gegenüber ihren eigenen Erwartungen als auch zum Teil gegenüber den Erwartungen anderer. Obwohl diese nicht selten viel zu hoch gesteckt sind. Beherrscht vom Druck der Erwartungen oder des Erfolgs erreichen die Heldinnen immer nur einen Bruchteil ihrer Ansprüche und gewinnen nach Erreichen des Etappenziels keinerlei Anerkennung durch sich und andere. Doch Anerkennung ist es, wonach die Mehrheit der Heldinnen streben. Ausbleibende oder uneffektive Anerkennung können Ursachen für das Scheitern der Heldinnen sein, deshalb wird dieser Aspekt im folgenden Abschnitt näher auseinandergesetzt.

In "Every man therefore behaves after his own fashion?: American Manners and Modernity" erkennt Winfried Fluck im Wunsch nach Zuspruch das „basic narrative pattern“ des „Cinderella-motif“¹⁸. Das Ziel der Figur dieses Motivs ist demnach „[...] to gain recognition for a young woman whose worth has not yet been sufficiently acknowledged up to now.“¹⁹ In „The Concept of Recognition and American Cultural Studies“ unterscheidet er diesbezüglich zwischen drei Formen der Anerkennung in der Literatur:

[...] a) recognition of a person's existence (Beachtung); b) acceptance of the worth and dignity of a person (Achtung); c) recognition as word for a positive form of self-reference (Selbst-Achtung), not to be confused with self-awareness, and a deliberately weaker term than self-esteem or self-recognition.²⁰

Diese unterschiedlichen Auffassungen von Anerkennung finden sich in der Entwicklung des amerikanischen Romans, d.h. in deren jeweiligen weiblichen Charakteren, wieder. In seiner Analyse der Frau in der amerikanischen *domestic*-, *realist*- und *naturalist novel* entwickelte Fluck „[...] theories of modernity (and, by implication, of American culture)[...]“²¹ In diesem Zusammenhang erörtert er unter anderem die Wechselwirkung von Anerkennung und Charakterbildung anhand von Henry James Catherine aus *Washington Square* und Theodore Dreisers *Sister Carrie*.

Dabei diene die Selbstkontrolle der Heldinnen der *domestic novel* noch dem Zweck, Achtung von einem "fine gentleman" zu erhalten. Im Roman des Realismus wird diese Selbstkontrolle im Dienste der Unabhängigkeit von äußerer Bestätigung gegen den eigenen Aufmerksamkeitswunsch gerichtet. Damit wird die Cinderella-story, d.h. die Suche nach

¹⁸Fluck2009 287

¹⁹Fluck2009 287

²⁰Fluck2013 2

²¹Fluck2009 295

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

Anerkennung, im realistischen Roman weder über den Zuspruch und die Geschenke der Fee noch über das Interesse des Prinzen entwickelt, vielmehr übt die Heldin nun Selbstkontrolle über sich aus.

Daraus entsteht und festigt sich der Charakter der Figur. Dazu schreibt Fluck,

'An individual becomes a 'character,' when he or she is able to establish self-control and inner strength by means of psychic and emotional self-regulation, that is, by the ability not only to assert herself against unreasonable claims of others but also to protect herself against her own wishes and desires.'²²

Durch das Zurückschrauben ihres Wunsches nach Bewunderung wird die Heldin unabhängig, denn sie braucht für ihr Selbstwertgefühl nicht mehr die Anerkennung von außen. Diese Selbstregulierung feilt sie vor Manipulation durch andere und ist der Ausprägung von Selbstachtung und Selbstbestimmung zuträglich.

Im naturalistischen Roman wird die Ausübung von Kontrolle über die eigenen Wünsche und Sehnsüchte aber negativ besetzt. Lust darf hier nicht mehr unterdrückt oder gezügelt werden. Hier nutzt die Heldin Formen der Selbstdarstellung, um Bestätigung zu erhalten. Ferner gehen die Charaktere dieser Romane all ihren materiellen und immateriellen Gelüsten nach und finden zum Beispiel durch Konsum Möglichkeiten der identitätsbildenden Selbstdarstellung und -erfahrung. Diese geben ihnen Beachtung.

Die Funktion der Anerkennung durch andere, d.h. die Achtung und Beachtung, ist besonders für die Heimkehrerin von Bedeutung. Beim zielgerichteten gesteigerten Handlungsverlauf der Heimkehrerinnen ist die Liquidierung und Anerkennung der Heldentaten Teil der Katharsis und Heroisierung. Bei der unvollständigen Indie Heldenreise entstehen Figuren mit nur noch partiellem Heldenstatus. Diese Heldinnen sind keine Universalgenies mehr, sondern viel differenzierter. In einigen Bereichen glänzen sie, in anderen versagen sie hochgradig. Damit werden sie zu gewöhnlichen Frauen mit nur noch partiellem oder ohne Ruhm und Glorie. Ihr Handeln ist nicht mehr ausschließlich vom Erfolgsdruck der Wahrung eines äußeren Scheins, der Heldenaura, bestimmt. Heldinnen, die sich auch Ausrutscher und Schwächen erlauben dürfen, haben sich mit ihrer Identität und ihrem Sein (ihren Idealen und ihrer Wirklichkeit) auseinandergesetzt. Sie sind damit reflektierte "Selbst-seiende", d.h. authentisch.²³

²²Fluck2009 289 zitiert nach Fluck1999, 87

²³Die etymologische Auseinandersetzung zum Konzept der Authentizität der Indie Rockkultur habe ich in meiner Magisterarbeit behandelt. Dort analysiere ich anhand der zwei griechischen Wurzeln der "Authentizität" -*αὐτό* (Ich) und -*εἶναι* (Sein) nach Franz Passow *Handwörterbuch der Griechischen Sprache* → *αὐθεντικός* Selbstverständnis und Identitätsbildung in der Indie Kultur.

Die aus dem Märchen stammende Anerkennung und Belohnung der Helden ist kritisch zu hinterfragen. Der für seine Heldentat mit dem halben Königreich und der Hand der Prinzessin entschädigte Held wirkt berechnend. Viel entscheidender ist aber sein Selbstverständnis, das oft ausschließlich von Lob und Anerkennung abhängt. Ein durch sich selbst unerkannter aber dennoch belohnter zurückkehrender Märchenheld ist per definitionem kein echter Held mehr, sondern allenfalls ein falscher. Die Anerkennung und Bestätigung der eigenen Leistungen aus sich selbst heraus ist Voraussetzung für Identität und Charakterstärke. Eine solche innere Anerkennung unabhängig von äußeren Wertungen findet sich selten im Holly- oder Indiewood Märchen, kann aber als realistisches Moment der Indie Heldin gelten.

Für die Auswanderin spielt das Konzept der Selbstachtung die Hauptrolle. Vorrangig will sie sich selbst gerecht werden. So suchen Bliss, Nina, Corinne, Aura und Alike hauptsächlich Bestätigung durch sich selbst. Diese Art der Heldin hat erkannt „[...] recognition can only come from within herself.“²⁴ Dies wird besonders an ihren Reaktionen auf Lob und Zuspruch durch ihre Bezugspersonen deutlich. Auras Ausstellung gibt ihr trotz vielfacher Beachtung kaum Bestätigung und neue Inspiration. Auch die Ballerina in *Black Swan* hört kaum noch den tosenden Applaus nach ihrer Darbietung, ihre lächelnde Mutter nimmt sie kaum wahr. Ihr Blick ist nach innen gerichtet, sie erkennt an und für sich, dass sie es geschafft hat. Innerhalb dieses Heldenmotivs ist die Selbstdisziplin dementsprechend auch ein entscheidender Faktor. In keiner anderen Heldinnenform kasteien sich die Protagonistinnen sooft, wie bei der Auswanderin. So kann bei *Whip it* und *Black Swan* das harte Training der Heldin bezeugt werden. In *Higher Ground* und *Please Give* erlangen die Heldinnen durch harte Arbeit und Selbstisolierung ein eigenes ethisches und moralisches Verständnis. Auch die Hauptfiguren in *Mother and Child*, *Precious*, *Pariah* und *Sin Nombre* üben sich in asketischer Enthaltbarkeit und Entsagung. Hierbei beginnen sie vor allem, ihre innere Bedürftigkeit nach Schutz und Geborgenheit in Form von einer Mutterfigur zu regulieren. In einigen Fällen finden die Heldinnen hierfür Ersatz, in anderen hinterfragen sie ihr grundsätzliches Bedürfnis. Die Künstlerheldinnen schließlich kultivieren und stärken ihre künstlerischen Ausdrucksformen. Immer wieder werden Ballettpositionen und -haltung nachkorrigiert, Textpassagen und Wortwahl revidiert und verbessert und Performanz und Inszenierung überdacht. Nur durch diesen kontinuierlichen, unendlichen Disziplinarprozess können die Heldinnen ihren ersehnten innerlichen Wandel ohne Selbstverlust und Bruch beschreiben.

²⁴Fluck 2009 288

Diese nach innen gekehrte Selbsterkenntnis bringt jedoch einige Tücken mit sich. Die vollständige Selbstbezogenheit birgt die Gefahr der Entfremdung des Subjekts von gesellschaftlichen Relativierungsmechanismen. Fluck beschreibt diesbezüglich die Gefährdung der Heldin durch psychische Beeinträchtigung: „Eccentricities, neuroses and (secret) obsessions are therefore often part of the inner-directed character.“²⁵ Im naturalistischen Roman sind es deshalb die Triebe und Begierden, die nicht mehr gebändigt, sondern entfesselt und zum Leben erweckt werden. Mit dem „therapeutic turn“ erfuhr die Geistesgeschichte einen „[...] shift from self-control to unhampered self-expression [...]“²⁶ und stellte das Individuum und dessen Ausdruck von Gefühlen und Trieben in den Mittelpunkt. Diese Betonung der sinnlichen Selbsterfahrung und der Gefühlsentäußerung bilden den Kern der Liebesheldinnenentwicklung. Hier sind weder die Anerkennung durch andere, noch der durch sich selbst generierte Selbstwert entscheidend. Stattdessen wird die Mitteilung von Befindlichkeit und Nachgabe gegenüber zuvor unterdrücktem Verlangen zentral.

Dabei bleibt zu beachten, dass sich alle Formen der Anerkennung immer gegenseitig bedingen. Auch eine sich in Liebe selbstdarstellende Heldin kann kaum umhin, Selbstachtung zu erarbeiten, um überhaupt die Beachtung ihres Angebeteten zu erlangen. Dabei ist sie vor dem Einfluss dieser Formen von Bestätigung bzw. Missachtung bei Ausbleiben dieser Anerkennungsformen nicht gefeit. Für Authentizität, ob in Form von Liebe, Kunst oder ähnlichem, bedarf es zumal immer eines bereits teils reflektierten, selbstregulierten und anerkannten Wesens. Die bloße Nachahmung uniquer Gesten schafft keine Einzigartigkeit. Dabei kann ein möglicher Weg zur Selbsterkenntnis die Selbstbetrachtung durch die Augen anderer sein. Diese eigene Verantwortung gegenüber der sozialen spielt bei Axel Honneth für den Anerkennungsprozess des Subjekts aber eine untergeordnete Rolle.

Für ein detailliertes Anerkennungsverständnis aus Axel Honneths sozialphilosophischer Sicht wird die kompakte Darstellung in „Verwilderungen. Kampf um Anerkennung im frühen 21. Jahrhundert“ herangezogen. Hier erklärt er, dass sich drei distinkte Sphären der Anerkennung bzw. institutionelle Komplexe aus „[...] eine[r] kritischen[n] Rekonstruktion und Aktualisierung der Hegelschen ‚Rechtsphilosophie‘ [...]“²⁷ ableiten lassen.

Die Anerkennungssphäre der Liebe, welche sowohl Freundschaft, Eltern-Kindbeziehungen als auch Liebesbeziehungen beinhaltet, beruht auf zwei Voraussetzungen. Honneth spricht „[...] *erstens* [von] der institutionellen Herauslösung der Kindheit aus dem Lebensweg als besonders schutzbedürftige Phase [und] [...] *zweitens* [von] dem Wegfall ökonomischen und

²⁵Fluck 2009 290

²⁶Fluck2009 195

²⁷Honneth 38

ständischen Zwangs bei der Wahl von Lebenspartnern[...]“²⁸ als Bedingungen für Anerkennung durch Liebe. Diese spezifische Form der Anerkennung bezeichnet Honneth als Selbstvertrauen oder „intaktes Verhältnis zu sich selbst“²⁹.

Als zweite Institution isoliert Honneth die Rechtssphäre, bei der sich „Mitglieder des Gemeinwesens [...] als gleichwertige [“moralisch urteilsfähige”³⁰ oder vernunftbegabte³¹] Rechtspersonen an[erkennen]“³² und dadurch zu Selbstachtung gelangen. Grundlage für das moderne Recht ist ein moralisches Gleichheitsversprechen³³, welches nun zugleich Bedingung und Folge der wechselseitigen Anerkennung ist. Dadurch, dass die „[...] normativ ermöglichte Reziprozität der Anerkennung strikt symmetrisch oder egalitär ist[...]“³⁴, wird das Rechtssystem legitimiert bzw. anerkannt.

In der dritten Sphäre, dem Bereich der Wirtschaft, welche auf dem Leistungsprinzip basiert, gelangt das Individuum schließlich zu Selbstschätzung. Diese Form der Anerkennung ist im Gegensatz zur Selbstachtung nicht universal und symmetrisch, sondern zeichnet sich gerade durch ihre Idiosynkrasie aus. Diese Sphäre des marktwirtschaftlichen Handelns ermöglicht die Anerkennung individueller sozial wertvoller Talente und Fähigkeiten³⁵. Grundlage für die Erfahrung von Selbstschätzung ist die bürgerliche Gesellschaftsordnung, welche wiederum auf Menschenrechten, der Anerkennung von Bedürftigkeit und dem „Anspruch, Einkünfte, Zugänge, Ränge und Ämter allein nach den Maßstäben von Wissen und Können zu vergeben“³⁶, d.h. dem Leistungsprinzip, fußt.

Mit dieser soziologischen Anerkennungssystematik setzt Honneth die Terminologien der Anerkennung in besondere Beziehung zueinander. Im Vergleich zur literaturwissenschaftlichen Achtungskategorisierung Flucks lassen sich Parallelen und Unterschiede erkennen. Die Achtung oder Anerkennung eines angesehenen Gentleman, die die Heldin des Familienromans anstrebt, basiert zwar auf einem „prä-emanzipierten“ Frauenbild, lässt sich aber eindeutig als Form der Anerkennung in der Liebessphäre identifizieren. Dabei entsteht eine Überschneidung bei den aus ihr resultierenden Anerkennungsformen zwischen den Begriffen der Achtung und des Selbstvertrauens. Beide gehen in den jeweiligen literarischen Quellen aus der wechselseitigen Erkennung in Liebesbeziehungen hervor und beschreiben ein

²⁸Honneth 38

²⁹vgl. Honneth 39

³⁰Honneth 39

³¹vgl. Honneth 40

³²Honneth 39

³³vgl. Honneth 39

³⁴Honneth

³⁵vgl. Honneth 40f.

³⁶Honneth 40

dual-entstandenes Selbstverständnis.

Innerhalb des realistischen Romans wurde das Konzept der Selbstdisziplin, welches zu Selbstachtung führen kann, isoliert. Das hier angewandte Unabhängigkeitsbestreben von Urteilen der Umwelt bei den literarischen Heldinnen ist im Gegensatz zur Selbstachtung bei Honneth intrinsisch erworben. Honneths Selbstachtung in der Rechtssphäre wird aus den Idealen des gleichen Rechts für alle und der Chancengleichheit der Gesellschaft bezogen. Diese Selbstachtung ist verknüpft mit dem Aspekt der Vernunft, welcher sich in der *ratio* der selbstregulierten und selbstachtenden Frau des realistischen Romans widerspiegelt.

Die mit dem naturalistischen Frauenbild verbundene Beachtung zeigt durch die Hervorhebung des Moments des identitätsbildenden, auf dem Lustprinzip basierenden, Konsums deutliche Anleihen an Honneths wirtschaftlicher Anerkennungsform der Selbstschätzung. Hierbei wird das Individuum zum souveränen Primat des Anerkennungserwerbs. In Selbstinszenierung und Selbstdarstellung werden alle Facetten der eigenen Identität ausprobiert und zum Teil anhand eigener Beurteilung, aber größtenteils entsprechend des Grades an äußerer Beachtung abgewägt. Identitätsstiftend kann dabei hauptsächlich das befriedigte Sendungs- und Geltungsbedürfnis sein.

In allen drei Sphären haben sich seit dem späten 20. Jahrhundert tiefgreifende Veränderungen vollzogen, die den Ausschluss großer Teile der Bevölkerung von den Anerkennungssystemen bewirken. Erstens kam es durch die Emanzipation der Frau zu einer „[...] ’postmodernen’ Vervielfältigung der Familienformen [...]“³⁷, zweitens „[...] ist in den vergangenen Jahrzehnten der Kreis derjenigen kontinuierlich gewachsen, die an den inneren und äußeren Rändern der europäischen und nordamerikanischen Rechtsgemeinschaft als Immigranten, Asylsuchende oder ’illegale’ Einwanderer um rechtliche Aufnahme kämpfen[...]“³⁸ und drittens „[...] ist [das Leistungsprinzip] durch Ursupationen von Seiten kurzfristig auf dem kapitalistischen Markt erfolgreicher Schichten bis zur Unkenntlichkeit ideologisch überformt worden.“³⁹ Zusätzlich ist auch ein Wachstum der Zahl der dauerhaft Arbeitslosen zu verzeichnen⁴⁰. Die so von gesellschaftlicher Anerkennung Abgeschotteten bilden unterschiedliche Pathologien des Versagens aus.

Anerkennungsprozesse spielen auch im Proppschen Märchenplot eine entscheidende Rolle. Hier ist es die Funktion der Erkennung in ihren verschiedenen Formen, welche mittels Authentifizierung über das Sein oder Nichtsein des Helden entscheidet. Im Vergleich der

³⁷Honneth 41

³⁸Honneth 42

³⁹Honneth 43

⁴⁰Honneth 43

Produktionsarten findet sich bei den Indiewood- und Hollywood Heimkehrerinnen gegenüber den Indie Heldinnen eine deutliche Häufung der Erkennungsfunktion. Durch das Ausbleiben der Proppschen Funktion "Erkennung", die immer durch andere erfolgt, wird die Selbstwahrnehmung der Heldinnen zunächst eingeschränkt. Dieses Fehlen von Anerkennung, bis hin zur Missachtung, hat schwere Folgen für die Identitätsbildung der Heldinnen. Fluck erkennt eine dieser dramatischen Folgen: „Since identity is dependent on recognition by others, non-recognition or misrecognition can inflict harm by making the oppressed internalize an image of their own inferiority.“⁴¹ Diese Heldinnen sind nicht von sich, ihren Talenten und Taten überzeugt. Sie sind alles andere als strahlende Heroinnen. Viele erscheinen matt, niedergeschlagen und tumb. In ihrer Kraftlosigkeit sieht man bei den Auswanderinnen noch vereinzelt ein letztes Aufbäumen, doch die Mehrheit der Indie Korpusheldinnen scheint ihren Aufgaben nicht gewachsen. Honneth zählt zu den neuen "verwilderten" Formen des Kampfes um Anerkennung neben der Gewalt zwei weitere "nicht-normierte[...] Mittel[...] soziale[r] Anerkennung"⁴². Zu diesen rechnet er die „[...] heute massenhaft unternommenen Versuche[...], die eigene Unsichtbarkeit in Augenblicken einer obszönen Präsenz in den Medien abzustreifen[...] [sowie] Gegenkulturen des Respekts[...]“⁴³

Aber ein übersteigertes Geltungsbedürfnis als auch Respektdefizite sind kaum Probleme der Korpusheldinnen. Im Gegenteil, oft nehmen sich die Heldinnen nicht wichtig genug und machen aus überhöhtem Respekt nicht auf ihre Probleme aufmerksam. Viele der Heldinnen finden sich mit ihrem deprimierenden Schicksal zunächst ab, obwohl dieses in den meisten Fällen ohne ihr Zutun entstand. Während im Melodrama bisher üblicherweise das selbstverschuldete Missgeschick von Frauen in Liebesbeziehungen beleuchtet wurde, erben die Indie Heldinnen nunmehr die Last des Unglücks, für welches andere verantwortlich sind. Schädigungen werden wie aus Schuldbewusstsein und Selbstbestrafung hingenommen. Stoisch nehmen Ree in *Winter's Bone* und Martha in *Martha Marcy May Marlene* ihre Misshandlungen hin. Trauer wird in *Rabbit Hole*, *Putty Hill*, *We Need to Talk About Kevin* und *Mother and Child* zum fraglos akzeptierten Urteil. Aus der Annahme heraus, dass das eigene Versagen mit Missgeschick und Unglück honoriert wird, werden Ungerechtigkeiten gegen sie selbst ertragen.

Das Ausbleiben der Hinterfragung und Missbilligung solcher Handlungen durch die Heldinnen kann auch Folge langwieriger falscher Selbstwahrnehmung und -beeinflussung sein. Latente Anerkennungskämpfe, wie sie Honneth einräumt, können auch eine Rolle spielen.

⁴¹Fluck2013 2

⁴²Honneth 45

⁴³Honneth 45

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

Demnach scheinen die von den Möglichkeiten der Anerkennung Ausgeschlossenen oder sogar Missachtet- oder Misshandelten ihren „[...] Kampf um Anerkennung [...] eher in das Innere der Subjekte verlagert zu haben, sei es in Form von Versagensängsten, sei es in Form von kalter, ohnmächtiger Wut.“⁴⁴ Es ist zweifellos: Diese Heldinnen sind unschuldig an ihrer Krise.⁴⁵

Dabei ist noch nicht beantwortet, ob Kraftlosigkeit Ursache des Scheiterns der Heldinnen ist. In der Literatur entsteht der Eindruck, dass weibliche Kraft oder Superkraft seit den rape-avenger Filmen der 70er und den Action - Filmen der 90er Jahre⁴⁶ weniger häufig verfilmt wird. Dieser Eindruck zur Frau im Film des ausgehenden 20. Jahrhunderts kann jedoch in qualitativer wie quantitativer Hinsicht widerlegt werden. Katy Gilpatrics befasst sich in ihrem Artikel „Violent Female Action Characters [VFAC] in Contemporary American Cinema“ mit einem Korpus der den „[...] highest grossing American action films“⁴⁷ zwischen 1991 und 2005. Hierbei stellt sie die Frage, „[...] if there had been an increase in the number of female action characters over time.“⁴⁸ Gilpatric kommt dabei zu dem Ergebnis, dass Frauen einen unverändert geringen Anteil an Actionfilmen haben. Von den insgesamt 300 Filmen aus Gilpatrics Korpus enthalten nur 112 (37%) einen Violent Female Action Character, von denen nur magere 15,3% die Hauptrolle im Film spielen.⁴⁹ In der Entwicklung zeigen „Frequency distributions [...] that there appeared to be an increase in the number of VFACs. However, analysis of variance [...] revealed that there was no significant change[...].“⁵⁰ Auch bezüglich der „[...] quantity of VFAC violence [...]“⁵¹ lässt sich trotz der Abweichung in den Jahren 2003 und 2004 keine signifikante Zunahme nachweisen. Auch beim hier analysierten Korpus kann keine Tendenz bezüglich einer Entkräftung der Heldinnen belegt werden. Daher kann das Scheitern der Heldinnen nicht durch Unvermögen oder mangelnde Körperkräfte begründet werden.⁵²

⁴⁴Honneth 44

⁴⁵Der Begriff der Krise gewinnt auch als psychisches Problem an Bedeutung, denn eine aktuelle Studie des Centers for Disease Control and Prevention erklärt den kritischen Zustand der amerikanischen Jugend. Demnach weisen 13 - 20% der Kinder (hier Personen unter achtzehn Jahren), in Amerika im Untersuchungszeitraum 1994 - 2011 psychische Störungen auf. Wobei die Prävalenz dieser Störungen innerhalb dieses Studienzeitraums zunimmt. (vgl. Perou "Mental Health Surveillance Among Children - United States, 2005-2011")

⁴⁶vgl. Schubart *Super Bitches and Action Babes*, Stullers *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors*, *Knights Female Action Heroes*

⁴⁷Gilpatric 737

⁴⁸Gilpatric 740

⁴⁹vgl. Gilpatric 737 und 739

⁵⁰Gilpatric 740

⁵¹Gilpatric 740

⁵²Eine Sichtung der kassenstärksten Filme aus Gilpatrics Korpus zeigt sehr geringe Kongruenz zum hier

Liegt das Underachievement der Heldinnen also womöglich an einem Defizit an Ambition und Willenskraft?

Diesbezüglich sieht J.J. Murphy im Independent Helden zwar meist „[...] a kind of anti-hero, whose lack of ambition and internal confusion send the story in a number of amusing and unpredictable directions[...]“⁵³, aber dieses Heldentum existiert nicht mehr. Der von Murphy beschriebene Held erinnert stark an Elsaessers desinteressierten unmotivierten Typus der 70er ⁵⁴. Beide gehören der Vergangenheit an, denn bei den Heldinnen des zeitgenössischen Kinos sind im Gegensatz zu den unmotivierten Helden nunmehr Motive wieder klar erkennbar. Die Heldinnen streben unbeirrt bergauf. Der Ennui der Vorgängergenerationen ist nunmehr weitgehend überwunden. Ziele werden wieder optimistisch gefasst, entstandenen Schäden wollen behoben werden; aus bestehenden Mängeln heraus begeben sich die Heldinnen auf eine Suchreise und aus dem Wunsch nach Liebe werden die Heldinnen aktiv. Damit ist aus der katatonischen Heldenvariante der 70er wieder eine ambitioniertere Heldin geworden. An geistiger Kapazität und Elan mangelt es der Heldin also auch nicht.

Trotzdem wird ihr Funken Aktivismus kaum von Erfolg gekrönt. Ihr Versagen muss daher anders begründet sein.

Diesbezüglich muss eine Verschiebung des Konflikts erfolgen. Die Krise der Heldin muss nicht zuletzt als amerikanisches Gesellschaftsproblem begriffen werden. In der Generation, die um 9/11 erwachsen wurde, besteht eine Erschlagenheit über das „[...] 'betrayal' of American ideals“⁵⁵, welches immer wieder neu aktualisiert wird. Stetig wird die Erfolglosigkeit vor dem Hintergrund der kriselnden Gesellschaft kontextualisiert. Ausflüchte für das eigene Fehlhandeln sind immer bestehende Missstände. In einer Zeit, in der Helden und Ideale verfemt werden, fühlt sich die Indie Heldin fehl am Platz und wagt es nicht zu handeln. Darin besteht eine *self-fulfilling prophecy*, denn genau diese Heldin, die es lässig, von sich aus und mit einem Lächeln schafft, ihre Aufgabe zu erfüllen und anzuerkennen, kann den Weg aus der Krise weisen. Stattdessen wiederholt eine unfähige Frau in der falschen Rolle fortwährend ihr Underachievement.

verwandten Korpus der bestbewerteten Filme. Ursache dafür ist Gilpatrics angegebener geringer Anteil an weiblichen Hauptrollen und ihr Fokus auf quantitativen Einnahmen und nicht qualitativen Bewertungen. Gilpatrics Studie umfasst daher fast ausschließlich Produktionen mit großen Budgets, die durch Werbe- und Vermarktungsstrategien meist den Großteil ihrer Produktionskosten wieder einspielen. In den Datenbanken rutschen diese jedoch trotz anfänglich großer Hype und moderaten Einnahmen in der Bewertung unter das obere Viertel.

⁵³J.J. Murphy 28

⁵⁴vgl. Elsaesser2004

⁵⁵Fluck2007 294

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

Während es dem Helden des New Cinema an Möglichkeiten mangelte, ist die Heldin des 21. Jahrhundert vom Überfluss dieser Möglichkeiten erschlagen. Die damaligen Helden von *Five Easy Pieces*, *Two-Lane Blacktop*, *The Parallax View* oder *California Split* hatten keine Auswegs- bzw. Aufstiegsmöglichkeiten, sie waren auf die Weiterführung ihres derzeitigen Lebens beschränkt. Elsaesser beschreibt die Filmhelden dieser Zeit deshalb als sehr gewalttätig und ziellos: „The violence is excessive, the motivation nonexistent.“⁵⁶ Sie alle bilden die damalige von Krisen und Selbstzweifeln geplagte amerikanische Gesellschaft ab.⁵⁷ Die aktuellen wirtschaftlichen und psychologischen Krisen und Zweifel der westlichen Gesellschaft sind spezifisch und finden, auch bei den Frauen im Gegenwartsfilm, spezifische kulturelle Ausdrucksformen.

Die Millennial-Heldin hat im Gegensatz zum „Unmotivated Hero“ neben ihren vielen Fähigkeiten auch vielfältige Möglichkeiten und auch Motivationen. Diese bedeuten für sie trotz des starken Rückhalts durch Familie und Freunde oft ein erschlagendes Überangebot, in dem sich die Heldin nicht mutig ausprobiert, sondern in Zukunftsängsten und Selbstzweifeln die Stirn runzelt. Die wenigen Indie Heldinnen, die diese Angst überwinden, bilden die Minderheit. Die spektakuläre „rags-to-riches“-Geschichten wie in den Hollywood Filmen *Tangled* und *Princess and the Frog* oder heroischen Siegeszüge mit öffentlicher Anerkennung wie in den Indiewood Filmen *True Grit*, *My Sister's Keeper*, *The Help*, *The Blind Side* und *Secretariat* findet sich im Independentbereich nur selten. Zu den wenigen heldenhaften Angstüberwinderinnen gehören von den 29 Indie Filmen nur *Easy A*, *Whip It* und *Flipped*. Nur bei diesen Heldinnen ist der Erfolg bzw. Teilerfolg nicht von gewichtigen Verlusten begleitet, aber kann selbst hier angefochten werden.⁵⁸ Dennoch verzagen diese Heldinnen nicht. Eine Heerschar von Sisyphos-Darstellerinnen fällt ein ums andere Mal tief hinab, aber steht wieder auf und verliert dabei nicht die Hoffnung auf bessere Zeiten.

Aus Gilpatrics Analyse gehen einige signifikante demographische Gemeinsamkeiten der Actionheldinnen hervor, die sich auch in diesem Korpus belegen lassen: „VFACs maintained feminine stereotypes of submission and affection, especially in relation to male heroes present in the films. VFACs on average were young, white, highly educated, and unmarried.“⁵⁹

Analog liegt auch hier das Durchschnittsalter der Korpusheldinnen zwischen 15 und 25. Das Gros der Heldinnen ist ebenso in diesem Korpus weiß, sehr gebildet und unverheira-

⁵⁶Elsaesser2004 284

⁵⁷vgl. Elsaesser2004 283

⁵⁸So gewinnt Bliss in *Whip It* mit ihrer Rollerderby Mannschaft nicht den ersten Platz. Auch die Heimkehrerin Olive büßt in ihrer Heldenreise ihre beste Freundschaft ein. Die Liebende Juli erreicht zwar die Einsicht ihres Angebeteten, aber muss auf den perfekten ersten Kuss verzichten.

⁵⁹Gilpatric 743

tet. Ferner werden ausnahmslos Heldinnen aus der Mittelschicht inszeniert. Dabei besteht eine Tendenz bei den Holly- und Indiewood Produktion hin zu wohlhabenderen Heldinnen bzw. sich finanziell verbessernden Heldinnen, wobei die Indie Narrativen im Gegenzug tendenziell eher Heldenreisen aus unverändert prekären Haushalten erzählt. Entsprechend dieses Trends zeigt das Indie Kino öfter Milieustudien und beleuchtet soziale Brennpunkte, während im Holly- und Indiewood Film prozentual deutlich mehr fantastische bzw. "unrealistische" Heldenreisen als im Independent Sektor vertreten sind.

Die fiktiven Superheldinnen des Holly- und Indiewood Actionkinos erhalten bei Gilpatric ein trauriges Fazit:

[...] the majority of female action characters shown in American cinema are not empowering images, they do not draw upon their femininity as a source of power, and they are not a kind of 'post woman' operating outside the boundaries of gender restrictions. Instead, they operate inside socially constructed gender norms, rely on the strength and guidance of a dominant male action character, and end up re-articulating gender stereotypes.⁶⁰

Diese Formen der maskulinisierten makellosen Frau bilden keine Befähigung und Bekräftigung authentischen weiblichen Heldentums, im Gegenteil sie entmachten sie.

Im Gegenzug sind die realitätsnahen unvollkommenen Frauen mit unerreichten Träumen und Kräften inspirierend. "Menschliche" Filmheldinnen räumen der Frau auf der Leinwand die zuvor stereotyp ausgeschlossene Möglichkeit des Scheiterns ein und erwirken damit eine Gleichberechtigung gegenüber den seit dem New Hollywood im Film scheiternden Männerhelden. Die Heldinnen gelangen nun endlich da an, wo die männlichen Helden bereits in den 70ern waren. Wie das unbekannte unfleißige Mädchen in der Schule⁶¹ bildet der Indie Film die Wirklichkeit jenseits der Erwartungen ab und erschafft die bisher nebulöse Figur des weiblichen Underachievers. Die Fähigkeiten dieser Heldinnen, die sie selbst und ihr Umfeld im Film kaum erkennen, werden durch die Struktur der Heldenreise für den Zuschauer entfesselt. Die Indie Heldinnen zeigen trotz endloser Misserfolge ungebrochenen Glauben und Hartnäckigkeit, welche Gelegenheit zur Erkennung und Identifikation durch den Zuschauer bieten.

Das Scheitern der Leinwandheldinnen kann in der Rezeption aufbauend wirken. Wenn diese einfache Heldin im Film derart unsägliches Leid ertragen und sogar überwinden kann, kann das einjeder. Die realitätsnähere Heldin, mit Rückschlägen und Verlusten, bietet dabei

⁶⁰Gilpatric 744f.

⁶¹vgl. Studie von Jones/Myhill

sogar noch mehr Anhalt zur Identifikation als die "Überfrau" im Hollywood Actionfilm. Die Überlebensgröße der Heldinnen im Hollywood Kino wird im Indie und Indiewood zu Überlebens-Größe, d.h. einer unvergleichlichen Zähigkeit gegenüber Qualen und Tortur *ohne* das vorbestimmte Wissen vom Happy End Hollywoods. Während somit die klassische Filmtradition besonders den Triumph und Sieg des Helden wertschätzt, ist es in der Indie Kultur das Versagen und Leiden, welches besonderes Ansehen erlangt. Hier sind es die Ausgebeuteten, Verlierer und Versager, die hoch angesehen sind: Leiden ist cool. Denn die, die Güter und Privilegien gewonnen haben, sind nicht mehr Teil der Gegenkultur und können demnach nicht mehr als Vorbilder gelten. Die authentische Heldin *darf* also gar nicht siegen und triumphieren, sondern muss scheitern und leiden. Denn Leiden ist das höchste Gut der Gegenkultur.

Die amerikanische Jugend der ausgehenden ersten Dekade des 21. Jahrhunderts hat im Film wie im Leben keine Arbeit, keinen Reichtum und keinen Glauben mehr an den American Dream. Die Filmheroinen haben eine ganz ähnliche Entwicklung wie ihre männlichen Kollegen erlebt. Beide befinden sich im Abschwung. Die beliebtesten und zugleich unfähigsten Heldinnen finden sich in der Independent Kultur, welche die Probleme und Mängel in der Gesellschaft mutig aufgreift und mythisch in den Kontext der Heldinnenreise bringt. Die Hollywood Tradition neigt dazu, diese Missstände zu verschweigen und Generationen gleich darzustellen. Wie die bereits 1979 von Pierre Bourdieu beschriebene "geprellte Generation", bei der die Kindergeneration, durch entwertete Bildungstitel, Chancenverknappung und daraus resultierender Desillusionierung⁶², zum ersten Mal nicht mehr die Einkünfte der Eltern übertrifft, befindet sich die Heldin der Jahrhundertwende in einer ähnlich unpässlichen Lage. Damals „[...] stellt[e] diese entzauberte, ernüchterte Stimmung, die an jene der ersten Generation der Romantiker gemahnt[e], tatsächlich einen Angriff auf die fundamentalen Dogmen der kleinbürgerlichen Ordnung dar, auf 'Karriere', 'gutsituierte Verhältnisse', 'Aufstieg', 'Vorwärtskommen'.“⁶³ Heute haben viele dieser Dogmen in großen Teilen der jungen Kultur bereits abgedankt. Ausgehend von den jeweiligen ökonomischen und sozialen Umständen werden Umwege in Kauf genommen, neue Wege geebnet und neue moderatere Ziele gesteckt. Das Scheitern auf dem Weg ist dabei Teil des Amor Fati, wie auch der individuelle Geschmack.⁶⁴ Massenhaftes Scheitern ist dabei nicht mehr schwach, sondern mächtig.

⁶²vgl. Bourdieu 241

⁶³Bourdieu 248

⁶⁴vgl. Bourdieu 290 „Der Geschmack ist *amor fati*, Wahl des Schicksals, freilich eine unfreiwillige Wahl, durch Lebensumstände geschaffen, die alles außer der Entscheidung für den 'Notwendigkeits-Geschmack' als pure Träumerei ausschließen.“

Eine vermeintlich erfolg- und kraftlose Generation ist dabei vereint und vernetzt durch eine gemeinsame Lebensform, die sich im Sinne der Nachhaltigkeit bescheidet, an die Konjunktur glaubt, soziale Ungerechtigkeit bekämpft und anstelle des Glücksversprechens durch finanziellen Erfolg nach Erfüllung und Selbsterkennung durch ethischen und moralischen Vorbildcharakter sucht. Ein Indikator für diese Entwicklung kann im Wandel einer der Grundfesten des amerikanischen Selbstverständnisses, der Mobilität, gesehen werden.

In einer Studie von Robert Puentes zum Fahrverhalten der Amerikaner wird nachgewiesen, dass die jährliche Fahrleistung junger Autofahrer zwischen 2001 und 2009 deutlich zurückging. Seit 1983 sank zudem die Zahl der Führerscheinzulassungen bei den 16 - bis 39 -jährigen. Diese Entwicklung ist trotz der Verdoppelung der weiblichen Arbeitskräfte seit den 50er Jahren⁶⁵ klar abzulesen. Das Verständnis bisher meist motorisierter amerikanischer Mobilität ist damit im Begriff, sich zu verändern. Es werden mobile Alternativen zur kraftstoffintensiven Fortbewegung gesucht und eine Trendwende ist zu verzeichnen.

Ähnlich verhält es sich mit der sozialen Mobilität. Hier wird die aktuelle Jugendarbeitslosigkeit, die seit 2011 fast unverändert bei zwei Dritteln liegt,⁶⁶ zwar teils Anlass für Proteste, aber zeitgleich zum geduldeten Grundsatz. Aufstiegsmöglichkeiten bieten sich nicht, also werden diese auch nicht eingefordert, sondern neue Ziele und Lebensmaxime (z.B. soziales und politisches Engagement, Schaffung von Netzwerken, persönliche "Profil-"ierung, etc.) entwickelt. Damit wird der American Dream zum Traum von der Selbstverwirklichung außerhalb ökonomischer Bereiche.

Eine Wende wird auch am veränderten Konsumverhalten und der erneuten antikapitalistischen Protestkultur sichtbar. Hierbei werden "uramerikanische" Werte wiederbelebt. Im Glauben an einen kleinen Staat sind sich „bis heute [...] viele Amerikaner nicht sicher, ob sie überhaupt regiert werden wollen.“⁶⁷ Dies führt Marcia Pally auf geschichtliche Faktoren zurück, denn „[...] schließlich entstand das Land irgendwo zwischen der Do-it-Yourself-Mentalität der frühen Einwanderer und der Revolte gegen die britische Regierung.“⁶⁸ Genau diese Werte sind es, die auch in der Independentkultur mobilisiert werden. Hier ist es die Revolte gegen die Vereinnahmung und Vereinheitlichung der Kulturindustrie durch das Monopol weniger Großkonzerne und der Wunsch nach Integration in eine kleine, persönliche, d.h. zum Beispiel vernetzte, authentische, diversifizierte, gemeinsam kulturschaffende Gemeinde.

⁶⁵vgl. Puentes 12

⁶⁶Derzeit bei 61,7% bei 20- bis 24-Jährigen <http://www.dol.gov/odep/categories/youth/youthemployment.htm>

⁶⁷Pally 15

⁶⁸Pally 15

5 Die Neue Heldin im Amerikanischen Film – Die Indie Underachieverin

Für Dinge, die z.B. in der Indie Gemeinschaft noch von Hand gemacht werden und dabei im besten Falle auch noch individuelle Spuren ihres Macher tragen, wird investiert. Das Besondere und seine Bedeutung für den Einzelnen wird dabei nicht zuletzt im eigenen Schaffen erzeugt. Zutraglich für dieses Anliegen ist für die Indie Szene die Demokratisierung der Produktionstechnik. Bereits zu Beginn der Filmindustrie wurden Aufnahme- und Abspielgeräte nicht patentiert und dadurch dem Volk zugänglich gemacht. Ähnlich schnell wurden Handkameras bis hin zur heutigen digitalen Technologie für den Heimbedarf entwickelt. Diese gaben vielen die Möglichkeit zu filmen und trugen zur Entstehung einer eigenen Ästhetik bei. Diese eigentümlich verwackelte, improvisierte Low-Budget Ästhetik hat sich seit den 70ern den Weg in die kleinen und großen Kinos geebnet. Mehr noch, Hollywood vermisste diese handfeste Do-It-Yourself-Art der Geschichtenerzählung bis zuletzt und beginnt nun vermehrt diese zu imitieren.

Diese Kultur der Eigeninitiative, aus der sich die Independentkultur entwickelte, übt vor allem durch das Fehlen der Arbeitsteilung noch diesen eigenverantwortlichen Einfluss auf seine Werke aus. Während in der Hollywood Produktion Drehbuchautor und Regisseur meist verschiedene Personen sind, werden diese Aufgaben im Independent Film meist nicht getrennt. Denn „The film script is the heart of the creative originality to be found in the independent movement. Even directors noted for ideosyncratic visual style or for the off-beat handling of performers typically originate their material and write their own scripts.“⁶⁹ Dabei stellt sich die Mehrheit der so entstandenen Filmscripts aber als unamerikanisch heraus, denn die schwindende Genretreue bei den meisten der Independent Filme steht im Zeichen der wachsenden Globalisierung. Schatz sieht im „[...] formulaic narrative process[...]“⁷⁰ seiner Genrefilme noch den Jubel der fundamentalsten ideologischen Grundsätze des Amerikanismus.⁷¹ Die Genrefilme Western, Gangster, Hardboiled-Detective Filme, Screwball Comedy, Musical und Familienmelodrama „[...] examine and affirm 'Americanism' with all its rampant conflicts, contradictions, and ambiguities.“⁷² Ihre exzeptionelle Betonung des amerikanischen Wertesystems wird durch die mannigfaltigen Nationalitäten, Religionen und Lebensweisen der Indie Heldinnen überwunden. Hier gelten nicht mehr die „fantastischen“ Gesetze des einstigen Hollywood Films, in dem Aufrichtigkeit, Moral und harte Arbeit zu Glück und Reichtum führen. Der American Dream, der noch vielfach im Genrefilm geträumt wurde, geht zu Ende.

⁶⁹J.J. Murphy 6

⁷⁰Schatz1981 31

⁷¹Schatz1981 31

⁷²Schatz1981 31

Wenn die Independent Kultur es schafft, diese ästhetische Originalität noch mehr auf die erzähl- und produktionsstrukturelle Ebene zu überführen, kann die Krise des underachievements der Heldinnen überwunden werden. Was der Heldin des Indie Films somit fehlt, ist die Auflösung, das geschriebene Endes für ihre Cinderella-story. Mit dem Erlangen von Achtung kann Versagen und Scheitern aufgehoben werden und „[...] an experience of painful misrecognition and humiliation is transformed into triumphant recognition of the special value of a person who had long been considered inferior.“⁷³ Die Anerkennung der eigenen Heldinnenreise kann dahingehend einen ersten Schritt bedeuten.

⁷³Fluck2013 17

6 Ausblick

Finally, the series of human transitions has, among some peoples, been linked to the celestial passages, the revolutions of the planets, and the phases of the moon. It is indeed a cosmic conception that relates the stages of human existence to those of plant and animal life and, by a sort of pre-scientific divination, joins them to the great rhythms of the universe.¹

In der Vorbereitung auf die Analyse wurde auf die besondere Bedeutung des nun fast 90 Jahre alten Werkes Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* hingewiesen. Propps Funktionen boten in der Analyse eine ergiebige Methode für die Untersuchung der Spezifik der Heldinnen des Gegenwartskinos. Mit den Grundlagen des russischen Narratologen angewandt auf aktuelle amerikanische Filme wurde ein kultur- und wissenschaftsübergreifender Ansatz vollzogen. Dabei stellt die Arbeit eine Fortsetzung der von Propp begonnenen Forschung dar. Zum Ende seiner Arbeit schlägt dieser nämlich vor:

Heute, da das Volksmärchen für uns noch immer voller Rätsel ist, benötigen wir vor allem eine spezielle Untersuchung jeden einzelnen Elements innerhalb des gesamten Märchenmaterials. [...] Selbstverständlich können solche Untersuchungen nicht auf das Märchen beschränkt bleiben, denn die Mehrzahl seiner Elemente geht auf Sitten und Gebräuche, Kultur, Religion oder andere Bereiche gesellschaftlichen Seins längst vergangener Zeiten zurück.²

Eine weitere solche Untersuchung liegt nun hier mehrere Generationen später vor.

Die Methode Propps offerierte durch seine Vielfältigkeit die Möglichkeit der genauen Bestimmung von Lücken bzw. Abweichungen in den Plots. Mit der Proppschen Funktion der Liquidierung konnte der genaue Grund für das Ausbleiben der Rückkehr und damit des dritten Aktes identifiziert werden. Die Rückreise wurde in der Struktur der Heldenreise nur den Helden erlaubt, die ihren Zweck erfolgreich erfüllt bzw. liquidiert haben.

¹Van Gennepe 194

²Propp 114

6 Ausblick

Auch die Funktionen Erkennung, Heirat, Transfiguration, Schädigung und Mangel wurden in der Analyse zu distinktiven Analysewerkzeugen. Besonders bei der Entwicklung der Heldinentypologie waren die Ausführungen Propps unabkömmlich. Diese Typologie aktueller Formen weiblichen Heroismus wurden anhand eines umfangreichen Korpus erarbeitet und belegt.

Anhand von Formtreue und Abweichung zu den Heldenreisenstrukturen ist es nun möglich, einen Film, unabhängig von seinem Budget, als konventionell bzw. unkonventionell geplottet zu bewerten. Damit ist eine strukturelle Art der Filmunterscheidung geschaffen worden. Independent und Hollywood Narration lassen sich nunmehr als Plotvarianten von Heimkehrerin, Auswanderin und Liebesheldin verorten.

Eine häufige Form dieser Plotvariante war die veränderte Aktstruktur. Dabei wurde insbesondere erkannt, dass die meisten Independent Filme, entgegen der Annahme,³ nicht mehr der klassischen Drei-Akt-Struktur folgen, sondern Zweiakter sind.

Mit dieser abweichenden Aktstruktur waren häufig gar keine bzw. nur wenige ausgeprägte Charakterbögen verbunden, was ihrem episodischen Aufbau geschuldet war.⁴ Dies kann als spezifisches Phänomen der Indie Heldin oder sogar der Heldin an sich gelesen werden. So macht Murphy an dieser Interessenflexibilität ein spezifisch weibliches Heldenattribut fest: „The richly drawn female characters do change, but it is difficult to talk about a 'transformational arc' (Seger's term) or 'character arc' (McKee's term) - in other words, plotted changes in character - when the goals of the characters are continually shifting.“⁵ Diese Konflikte mit kontinuierlichen Richtungswechseln bildeten die Entwicklung vieler zweifelnder und scheiternder Heldinnen ab.

Bei solchen Charakterentwicklungen konnte der Eindruck entstehen, die Narration würde mäandern und in nicht nur einem, sondern mehreren offenen Enden kulminieren, trotzdem war eine prozessuale Entwicklung in den einzelnen Narrationen erkennbar.

Dabei war es häufig genau das Fehlen an vollständig entwickelten Erzählsträngen, welches die Spannung erzeugte. Die Erzählung blieb dabei „[...] coherent and comprehensible, but it ruptures the causal connections between the various character strands by leaving the dangling causes dangling, as a reflection of life's seeming chaos.“⁶ Der Regisseur Richard Linklater spricht dieses Phänomen selbstreferenziell in der Rolle des Taxipassagiers

³vgl. J.J. Murphy 259

⁴„Character arcs are usually found in classical narration, but not necessarily in [...] American independent films [...] Episodic structures - those with passive or ambivalent protagonists and no external antagonist - simply don't rely on them.“(J.J. Murphy 262)

⁵J.J. Murphy über *Gas Food Lodging* 122

⁶J.J. Murphy 251

in *Slacker* (1991) an:

I mean, it's like you know in *The Wizard of Oz* where Dorothy meets the Scarecrow and they do the little dance at that crossroads and they think about going in all those directions and they end up going in that one direction. All those other directions, just because they thought about them, became separate realities.⁷

Diese unvollständige bzw. pluralistische Form der Heldenerzählung hat eine neue Heldinnenart hervorgebracht. In dieser vornehmlich mit dem Independentkino assoziierten Heldenform wurden Heldinnen nicht mehr basierend auf einer stringent geplotteten Reise entwickelt, sondern episodischer erzählt. Beispielhaft für derartige Heldenreisen sind die Filme *Putty Hill*; *Guy and Madeline on a Parkbench*; *Mother and Child*; *Martha Marcy May Marlene*; *Higher Ground*; *Meek's Cutoff*; *Carnage*; *Contagion*; *Tiny Furniture*; *The Kids Are Alright*; aber auch die Majorverfilmung *The Girl With the Dragon Tattoo*.

Hier fielen mehrere Heldinnenepisoden innerhalb einer Erzählung zusammen und verliehen der Protagonistin Vielschichtigkeit, Mehrdeutigkeit und Brechung. Beim *Wizard of Oz* (1939) würde das bedeuten, dass aus einer Dorothy mehrere Dorotheys werden, wenn die Heldin ihr ursprüngliches Ziel, ihre Ausgangsmotivation (Heimatschutz, Reise oder Liebe), aus den Augen verliert und sich neu orientiert. In diesem Moment des Bruchs läuft die Ausgangsheldin, zusammen mit der Lesererwartung, auf dem ursprünglich eingeschlagenen Weg weiter und eine neue Heldin biegt ab. Dies geschah bei den Korpusfilmen entweder wortwörtlich über die Einführung einer neuen Hauptfigur im Ensemblecast, die Aufnahme eines unabhängigen charakterlich unmotivierten Handlungsstrangs oder über das Herauszügeln, Anzweifeln und Vermeiden von unausweichlichen Entscheidungen und ihren Alternativen.

Nicht mehr die *eine* richtige Heldenreise wurde erzählt, sondern viele verschiedene Formen und Möglichkeiten gleichzeitig aufgewiesen. Durch das große Korpus und die Darstellung aller dieser verschiedenen Heldinnen heute, wurde versucht, das ganze Wirkungsspektrum dieser unterschiedlichen Frauen zu durchleuchten.

Vor dem Hintergrund der "richtigen" oder "falschen" Heldenreise muss man die Frage nach der Möglichkeit des Scheiterns überhaupt stellen. Können Helden in der Narrative scheitern?

Edwards antwortet dieser Frage mit einer rückwirkenden Heroisierung:

⁷Episode "Should have stayed at the Bus station" in *Slacker* min 2

6 Ausblick

[...] heroes always emerge into uncertainty. What they promise is glorious, [...] who they are is, initially, unknown. [...] Only at the quest's end, when the whole story can be retrospectively revealed, is success or failure measurable. Only then is the hero distinguished clearly from the fraud.⁸

Erst im Nachhinein ergibt sich die Chance zur Unterscheidung zwischen Heldin und Hochstaplerin. Damit ist die nicht Zurückgekehrte per se keine Hochstaplerin, sondern Heldin im Werden. Neben den vollendeten Heldenreisen war ein hoher Anteil an scheiternden, d.h. noch im Scheitern begriffenen, Heroisierungen zu verzeichnen.

Die endgültigen Zustandsbeschreibungen der Heldinnen am Ende der Narrative sollten also wieder kontinuierlicher gefasst werden. Auch Modleski macht zunächst solche düsteren Zustandsbeschreibungen für die populäre Erzählung: „At the end of a majority of popular narratives the woman is disfigured, dead, or at the very least, domesticated.“⁹ Die Selbstbeteiligung an dieser Situation liegt dabei aber nicht selten bei den Frauen selbst, denn, [...] if self-aggrandizement has been the male mode, self-abasement has too frequently been the female mode.”¹⁰ Dementsprechend kann die Heldenreise aus mangelnder oder falsch bewerteter Anerkennung zur Höllenfahrt als self-fulfilling prophecy werden.

Die drei Erzählausgänge, Entstellung, Tod und Domestikation, sind auch häufige Konstellationen bei den Korpusfilmen, doch diese müssen nicht zwingend negativ und statisch besetzt werden.

Die Entstellung der Ausgangsheldin muss nicht als Verunstaltung der Heldin gedeutet werden, sondern kann demnach auch eine Neugestaltung der Physis und Psyche sein. Speziell die Auswanderinnen befanden sich im Begriff, sich derart heroisch neu zu schöpfen. D.h. eine am Ende der Erzählung gegenüber ihrer Ausgangsform veränderte Heldin hat den Stillstand überwunden und kann neu beginnen.

Innerhalb jedes Heldinentyps war eine Heldin zu finden, die den Freitod als einzigen Ausweg sah. Anders als eine bloße Flucht, deutet Modleski selbst den Tod als Akt der Befähigung und Rache. Dazu schreibt sie,

But death is too convenient to women fantasists to be easily relinquishd, for it can serve a variety of functions. On the one hand, it endows the woman with something like 'tragic hero' status. [...] in dying, she does not [...] depart from the passive feminine role, but only logically extend[s] it. On the other hand,

⁸Edwards1984 7

⁹Modleski 12

¹⁰Modleski 13

death can be a very powerful means of wreaking vengeance on others who do not properly 'appreciate' us[...].¹¹

Der schöpferische Freitod zeigte sich an den Beispielen *Sita Sings the Blues*, *Cabin in the Woods* und *Black Swan* als Befreiungsschlag und heldenmutige Divinisierung.

Der Aspekt der Domestizierung spielt auf den Rückzug der Liebesheldin in die Häuslichkeit an. Die mit dem Partner vereinte "häuslich" gewordene Liebesheldin wird ihrerseits trotz Erreichen ihres Ziels als entmachtet gewertet. Diese Annahme ist jedoch zu hinterfragen.

Da die konventionelle Narrative sorgfältig darauf bedacht ist, der Frau einen Platz einzuräumen, diesen aber auch wieder schnell zu schließen, bildet die Heldin eine Anomalie in der Erzählung. Schubart schreibt, „The female hero is a generic anomaly, and the narrative takes a lot of trouble to explain *why* she is in a man's world, *what* she is doing there, and carefully *exports* her out of the plot[...].“¹² Diese narrative Vorgehensweise deutet darauf hin, dass eine Protagonistin, wie Schubart sie beschreibt, bereits von Anfang an domestiziert bzw. nicht selbstbestimmt war. Die Liebesplots haben im Gegensatz dazu gezeigt, dass eine sorgfältige Prüfung und Domestikation der Liebhaber bzw. Liebhaberinnen der Liebesheldin mehrheitlich durch die Heldin selbst erfolgt. D.h. wenn hier von einer Erziehung zur Häuslichkeit die Rede ist, war sie in den Korpusfilmen meist beidseitig bzw. umgekehrt. Die Familiensujets haben zudem gezeigt, dass Konflikte, Rollenverteilung und Identität in den Paaren im Alltag immer wieder neu verhandelt werden und nicht statisch sind.

Häuslich konnten die Heldinnen des Korpus aber auch aufgrund ihrer Einfachheit erscheinen. Im Rückblick ist zu erkennen, dass sie beachtlich realistischer gegenüber Märchen- bzw. paranormalen Protagonistinnen waren. Die meisten der Heldinnen „[...] have no magical powers, no exaggerated bravery or intellect or sexual attractiveness, and the world they live in follows the same rules as the world we know[...].“¹³ Innerhalb dieser gegebenen Grenzen heroische Aufgaben anzugehen, bedeutet aber nicht Knechtschaft sondern Befreiung.

Umgestaltet, befreit und sozialisiert verfolgen die Heldinnen ihre Ziele. Dabei stellen sie sich der Herausforderung, bei der Gründung einer Kulturgemeinschaft beizutragen, „[...] in which identity and self are generated through individual achievement and fulfillment.“¹⁴ Oft ist es dabei ihr Versuch der Vereinbarung verschiedener Bereiche, der sie zur Heldin

¹¹Modleski 18

¹²Schubart 23

¹³Newman 87f.

¹⁴Radner2011 197

6 Ausblick

macht. Die Heldin

[...] continues to attempt to adjudicate these tensions: between economic independence and the need for collective affirmation, whether through female friendship, some form of the [...] couple or children; between an ethical imperative and self-gratification; between self-discipline and self-mortification.¹⁵

Mit ihren Heldentaten, aber auch ihren Sprechakten haben es die Heldinnen des Korpus erreicht, sich aus der Masse zu erheben. Ihre Handlungsweisen fanden die Anhängerschaft und Bewunderung größerer Gruppen. Sie können in diesen Gruppen mythisch exponiert d.h. als Heldinnen gesehen werden.

Filmische Gegenwartsheldinnen wurden in der vorliegenden Arbeit besonders typologisiert. Dabei wurde zwischen Opfer-, Sucher- und Liebesheldinnen unterschieden. Vor allem die Kategorie der Liebesheldin als eigenständiger heroischer Form stellt ein Novum dar, dass sich in der mythologischen Literatur selten bis gar nicht finden ließ.

Weitere Neuerungen der Arbeit sind die umfassende Anwendung und der Nachweis der Proppschen Funktionsanalyse¹⁶ und die Verwendung eines Filmkorpus, das das Gegenwartskino mit all seinen verschiedenen Formen der Produktion und Ästhetik abbildet.¹⁷

Mit dem Augenmerk auf der Klassifizierung in Indie, Indiewood und Hollywood ist ein neuer Aspekt in die mythologische Heldenreiseuntersuchung gebracht worden. Nicht zuletzt bildet der Fokus auf die Heroisierung der Frau im aktuellen amerikanischen Filmgeschehen eine Ausnahme, da aufbauend auf diesem synchronen Ausschnitt nun auch die diachrone Forschung zur filmischen Darstellung der Frau fortgesetzt werden kann.

Die angeführte Heldinentypologie kann als Anknüpfung an Arnold van Genneps „[...] classification of ritual dynamics[...]“¹⁸ gedeutet werden. Die von van Gennep beschriebene Klassifizierung beinhaltet Trennungsriten, Übergangsriten und Aneignungsriten. Diese können in der Typologie der Heldinnenreise auf zwei Ebenen Anwendung finden. Die Trennungsriten können dabei einerseits als Funktionen des ersten Aktes begriffen werden, andererseits sind sie die Hauptaspekte der Heimkehrerin. Die mit dem Trennungsritus assoziierte

¹⁵Radner2011 197

¹⁶Es liegen bislang keine Propp-Studien vor, die ein größeres Korpus einbeziehen.(vgl. Hala, Harriss, Lesinski, Bordwell 1988, T.P. Murphy) Fell behandelt nur Propps Unterscheidung der Dramatis Personae. Wrights Filmanalyse birgt nur noch schemenhafte Ähnlichkeit zu Propps Funktionsstruktur.

¹⁷In diesem Aspekt ähnelt die Arbeit Will Wrights *Six Guns and Society* von 1975, in der er das Genre Western in Proppscher Manier analysiert und gesellschaftskritisch argumentiert. Hierbei bezieht er sich jedoch jeweils nur auf die wichtigsten Hollywood Produktionen der einzelnen Jahre.

¹⁸van Gennep 10

Opferheldin wird demnach als temporär von der Gemeinschaft und Heimat abgelöstes Individuum gekennzeichnet, die aus ihrer Trennung und erfolgreichen Wiedervereinigung Kraft und Erfahrung schöpft. Mit diesen Riten lassen sich die Funktionen des zweiten Aktes der Initiation verknüpfen. Die Übergangsriten stünden in diesem Zusammenhang für die Sucherheldinnen. Sie sind heroische Auswanderinnen, die nach einer permanenten Trennung von ihrer Heimat streben und deren Fernweh es ihnen vergönnt, länger an einem Ort zu verweilen und Wurzeln zu schlagen. Eine kurze Trennung von der Familie kann hier der Auslöser sein.

Mit den Riten der Aneignung schließlich verbinden sich in dieser Interpretation die Heldinnen der Liebe, die ausgehend von einer Gemeinschaft in eine neue aufgenommen zu werden trachten. Diese Heldinnen wollen nach kurzer Trennung nicht zurück zu ihrer Familie, sondern eine neue gründen oder in eine neue aufgenommen werden, um dort wiederum permanent zu bleiben. In diesen Riten spiegeln sich die Funktionen des letzten Aktes der Rückkehr wider.

Gemeinsam ist allen drei Heldinentypen eine Trennung von der gewohnten Umgebung, welche jedoch in jeder Heldin anders besetzt ist. Die Heimkehrerin fürchtet, die Suchende schätzt und die Liebende inkorporiert das Andere. Das Moment der Trennung fasst van Gennep räumlich. In "Classification of Rites" betont er die Bedeutung der Schwelle als einer trennenden Grenze für alle drei Ritusklassen: „[...] preliminal rites (rites of separation), liminal rites (rites of transition), and postliminal rites (rites of incorporation) [...]“¹⁹ Victor Turner führt diesen Gedanken in *The Ritual Process* weiter, wenn er Helden als "threshold people", "liminars" und "liminal personae"²⁰ bezeichnet. Helden sind dementsprechend nur Menschen auf der Reise oder Passagiere. Die verschiedenen Heldentypen entstehen bei Ermittlung der Position des Helden relativ zur Schwelle.

Die Heimkehrerin befindet sich demgemäß vor der Schwelle. Sie beschreibt zwar eine kurze temporäre Schwellenüberschreitung, kehrt aber auf kürzestem Weg wieder zu ihrem Ausgangspunkt vor der Schwelle zurück. Die Auswanderin befindet sich hinter der Schwelle oder zwischen zwei Schwellen. Sie verkörpert den Moment der Reisenden am treffendsten. Die Überschreitungen von Schwellen gleichen bei ihr kaum noch Grenzerfahrungen, sondern sind vielmehr alltägliche Lebensbedingung. Alle erreichten Schwellenländer sind für sie nur vorübergehende Transitstationen. Die Liebende befindet sich dauerhaft hinter einer zweiten Schwelle. Nach der erfolgreichen Trennung von ihrer Heimat, befand sich die Liebende in einem Schwebezustand und erreicht nun nach Überqueren der zweiten Schwelle

¹⁹van Gennep 11

²⁰Turner 95ff.

6 Ausblick

die Inkorporation in einen neuen Zustand.

Anhand dieser Dreiteilung lässt sich eine Analogie mit vier Abstraktionsebenen ableiten. Diese vier Ebenen der Betrachtung sind: Mikro-, Meso, Meta- und die Makroebene. Auf der Mikroebene wurden innerhalb der Analyse die einzelnen Heldenreisefunktionen analysiert. Deren Zusammenfassung in den drei Akten: Trennung, Übergang und Aneignung kann als eine Mesoebene betrachtet werden. Auf einer übergeordneten Abstraktionsebene, der Metaebene, wurden dann die drei Heldinentypen innerhalb verschiedener Genre mit unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Hintergründen als Heimkehrerin, Auswanderin und Liebende untersucht. Diese haben im Detail die Gennepschen Riten auf der Mesoebene reflektiert. Auf der letzten Abstraktionsebene können nun die Heldinentypen in einer möglichen übergreifenden ideosynkratischen Menschen- bzw. Menschheitsgeschichte zusammengefasst werden, welche einen immer wiederkehrenden Kreislauf von Trennung, Veränderung und Vereinigung beschreiben.

Diese Makronarrative kann die verschiedenen Lebensabschnitte in der Individuation widerspiegeln. Laut Lehmann „[...] begleiten [Helden] jeden auf dem Weg ins Erwachsensein [...] [und übernehmen] bei jedem und für jede Generation anders zusammengesetzt in bestimmten Etappen der Entwicklung die Funktion [...], Idealbilder für das werdende Ego zu liefern.“²¹ Inspiriert von den mythologischen Heroisierungen in ihren drei Formen kann also die Heldenreise der Frau bzw. Heldin eine Entwicklung von einer Heimkehrerin - der Tochter innerhalb einer Familie - , zur Suchenden - selbstbestimmten, jugendlichen, kontinuierlichen Rebellin - und hin zur Liebenden - erwachsenen Frau in einer neuen eigenen familiären Struktur - sein. Jeder einzelne dieser Lebensabschnitte und Reiseetappen wird von Helfern und anderen Helden begleitet, birgt Siege und Niederlagen, Verlust und Gewinn, Stillstand und Bewegung und Möglichkeiten der Anerkennung und Verwirklichung für die Heldin.

Eine weitere Analogie bezüglich dieser Makroebene lässt sich zur filmgeschichtlichen Entwicklung erkennen. Betrachtet man auch hier die drei Phasen; Separation, Transformation und Inkorporation; als Teile einer kontinuierlichen Abfolge, so können diese zum Beispiel eine historische Entwicklung verdeutlichen. Gerade für die Filmgeschichte lässt sich ein derartiger Entstehungszusammenhang nachweisen.

Dabei gilt die Hollywood Ära, welche sich durch die Ausprägung und den Höhepunkt der klassischen Narration vom Tonfilm in den 20ern bis exklusive dem New Hollywood in den 60ern auszeichnete, als Separations- oder Heimkehrphase. Diese war der Beginn und die

²¹Lehmann in Merkur 775

Blütezeit der Erzähltradition des Westens, welche durch das Kino der 60er abgelöst wurde. Die antithetische Folge auf diese Phase war in ihren Ursprüngen bereits in den Filmen des New Hollywoods erkennbar. In den 1980ern und frühen 1990ern kam es zur Hochkonjunktur des Independent Films, welcher die klassische Erzähltradition transformierte und sich von den bestehenden Produktionsarten und dem Studiosystem weitgehend löste bzw. aus diesem "auswanderte". Nach dem Kauf von Miramax durch Disney endete diese Epoche der Gegenkultur. Nun begann die bis heute andauernde Ära der Inkorporation, in der sich das Indiewood Kino etablierte. Nun arbeiten Mainstream und Gegenkultur im Schulterschluss und es besteht ein Austausch zwischen beiden Formen. Die Verwendung von traditionellen Erzählformen, wie der klassischen Heldenreise, wird den Filmemachern nicht mehr vergällt, ebenso wie die Einarbeitung von "orientierungslosen" Helden im Majorfilm nicht mehr ausgeschlossen ist. Nicht zuletzt zeichnet sich das aktuelle Hollywood durch die Arbeiten der "Independent Visions"²² der einstigen Institutionsgegner aus und wurde dadurch von innen heraus reformiert.

Die Filmheldin von heute ist keine gestähelte Kriegerin, die den Kampf gegen das Leid aller gewinnt. Die hier gefundene Heldin ist voll integriertes Mitglied ihrer Gesellschaft, die es durch ihre bemerkenswerte Geistes- und Handlungskraft schafft, ihr eigenes Schicksal und das ihrer unmittelbaren Gemeinschaft ins Positive zu wenden. Dazu benötigen sie in den wenigsten Fällen eine vollständige Vorführung ihrer Fähigkeiten und auch eine siegreiche Rückkehr blieb bei ihr meist aus. Diese Heldin gewährt uns dennoch Einblicke in ihr Leben und Schaffen, welches noch vom Glauben an die Umsetzung hehrer Motive geprägt ist. Im sich stetig wandelnden Amerika der Gegenwart weist die Filmheldin oftmals Anpassungsschwierigkeiten auf und befindet sich noch immer in einem permanenten Findungsprozess. Es ist dieses prozessuale heroische Schaffen, das sich in der Erzählung erst selbst begründet und uns die Möglichkeit weiblichen Heldentums im beginnenden 21. Jahrhundert vor Augen führt.

²²vgl. Lyons

Verzeichnis der Abkürzungen nach Propp

- A Schädigung
- α Mangelsituation
- B Vermittlung, verbindendes Moment (Bitte oder Befehl)
- C einsetzende Gegenhandlung
- \uparrow Abreise
- Sch Erste Funktion des Schenkers (Probe)
- H Reaktion des Helden
- Z Empfang eines Zaubermittels
- W Raumvermittlung, Wegweisung
- K Kampf
- M Markierung
- S Sieg
- L Liquidierung, Aufhebung des Unglücks oder Mangels
- \downarrow Rückkehr
- V Verfolgung
- R Rettung
- X Unerkannte Ankunft
- U Unrechtmäßige Ansprüche
- P Prüfung, Schwere Aufgabe
- Lö Lösung
- E Erkennung
- Ü Überführung, Entlarvung
- T Transfiguration
- St Strafe, Bestrafung
- H* Heirat
- h Geschenk
- neg. Negatives Ergebnis der Funktion²³

²³Propp 31ff.

Literaturverzeichnis

- [1] *Die Bibel (Einheitsübersetzung)*. Katholisches Bibelwerk, Standardausgabe, 1972/1974, Revision 1979/80. <http://www.die-bibel.de/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/>(28.06.2013).
- [2] Adorno, Theodor W./ Tiedemann, Rolf. *Frankfurter Adorno Blätter - V.* edition text kritik, München, 1998.
- [3] Altman, Rick. *A Theory of Narrative*. Columbia University Press, New York, 2008.
- [4] Aristoteles. *Poetik: Griechisch/ Deutsch*. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2010 Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1982.
- [5] Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*, Kapitel: Der Mythos Heute, S. 85–123. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964.
- [6] Barthes, Roland. 'Die Strukturalistische Tätigkeit'. In Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.), 'Kursbuch', vol. 5, S. 190–196. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1966.
- [7] Baudrillard, Jean. *Selected Writings: edited and introduced by Mark Poster*. Stanford UP, Stanford, CA, 1988.
- [8] Beckett, Samuel. *Company - Ill Seen Ill Said - Worstward Ho - Stirring Still*, Kapitel: Worstward Ho, S. 79–104. Faber and Faber, London, 2009.
- [9] Bellis, Alice Ogden. *Helpmates, Harlots, and Heroes - Women's Stories in the Hebrew Bible*. Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky, 2. Auflage, 2007.
- [10] Berg, Charles Ramírez. 'A taxonomy of alternative plots in recent films: Classifying the "Tarantino Effect"'. *Film Criticism*, 31(1/2):5–61, 22. September 2006.
- [11] Bernstein, Matthew. 'Hollywood's Semi-Independent Production'. *Cinema Journal*, 32(3), 1993.
- [12] Berra, John. *Declarations of Independence - American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Intellect Books, London, 2008.
- [13] Bildhauer, Katharina. *Drehbuch reloaded - Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. UVK, Konstanz, 2007.

Literaturverzeichnis

- [14] Blake, William. *The Prophetic Books of William Blake : Jerusalem*. A.H. Bullen Chiswick Press, London, 1904.
- [15] Bloch, R. Howard/ Ferguson, Frances. *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*. University of California Press, Berkeley, 1989.
- [16] Bodrow, Irina. *Indie Authentizität: Kulturwissenschaftliche Perspektive auf eine Populär-Ästhetik*. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Berlin, 2009.
- [17] Bohrer, Karl Heinz. 'Ritus und Geste'. *Merkur*, 724/725:942–953, 2009.
- [18] Bolte, Johannes/ Polivka, Georg. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm*, vol. 4. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1930.
- [19] Bolz, Norbert. 'Der antiheroische effekt'. *Merkur*, 724/725:762–771, 2009.
- [20] Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Univ of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985.
- [21] Bordwell, David. 'Appropriations and improprieties: Problems in the morphology of film narrative'. *Cinema Journal*, 27(3):5–20, Spring 1988.
- [22] Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede - Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 4. Auflage, 1991.
- [23] Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press, Cambridge USA, 1993.
- [24] Bovenschen, Silvia. 'Gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?' *Ästhetik und Kommunikation*, 25(7), September 1976.
- [25] Buckland, Warren (Hrsg.). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Routledge, New York, 2009.
- [26] Buffini, Moira. *Jane Eyre Screenplay*. 2008. <http://www.focusawards2011.com/workspace/jane-eyre-screenplay.pdf> (28.06.2013).
- [27] Butler, Judith/ Scott, Joan W. (Hrsg.). *Feminists Theorize the Political*. Routledge, New York, 1992.
- [28] Böhme, Gernot. *Atmosphäre - Essays zur Neuen Ästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- [29] Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Fontana Press, London, 1993.
- [30] Campbell, Joseph/ Moyers, Bill. *The Power of Myth*. Doubleday, New York, 1988.
- [31] Cavarero, Adriana. *Platon zum Trotz. - Weibliche Gestalten der antiken Philosophie*. Rotbuch-Verlag, Berlin, 1992.

- [32] Christow, Swantje. *Der Lilith-Mythos in der Literatur*. Shaker Verlag, Aachen, 1998.
- [33] Cowgill, Linda J. *Secrets of Screenplay Structure - How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Films*. Lone Eagle, Los Angeles, CA, 1999.
- [34] Dancyger, Ken/ Rush, Jeff. *Alternative Scriptwriting - Writing Beyond the Rules*. Focal Press, Butterworth-Heinemann, Boston, London, 1991.
- [35] Dudenverlag. 'Duden'. online. <http://www.duden.de>.
- [36] Edwards, Lee R. *Psyche As Hero - Female Heroism and Fictional Form*. Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut, 1984.
- [37] Eick, Dennis. *Drehbuchtheorien - Eine vergleichende Analyse*. UVK, Konstanz, 2006.
- [38] Elsaesser, Thomas. 'Tales of sound and fury: Observation on the family melodrama'. In Christine Gledhill (Hrsg.), 'Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Women's Film', S. 43–69. BFI Publishing, London, 2. Auflage, 1990.
- [39] Elsaesser, Thomas. 'The pathos of failure: American films in the 1970s: Notes on the unmotivated hero [1975]'. In Thomas Elsaesser/ Alexander Horwath/ Noel King (Hrsg.), 'The Last Great American Picture Show', S. 297–292. Amsterdam UP, Amsterdam, 2004.
- [40] Elsaesser, Thomas. 'Stepping sideways'. *Cinema Journal*, 49(1):121–127, Fall 2009.
- [41] Emerson, Ralph Waldo. 'The method of nature'. In 'Ebooks', University of Adelaide, 2012. [http://ebooks.adelaide.edu.au/e/emerson/ralph_waldo/e53me/\(28.06.2013\)](http://ebooks.adelaide.edu.au/e/emerson/ralph_waldo/e53me/(28.06.2013)).
- [42] Erickson, Leslie Goss. *Re-Visioning of the Heroic Journey in Postmodern Literature*. Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 2006.
- [43] Fell, John L. 'Vladimir Propp in Hollywood'. *Film Quarterly*, 30(3):19–28, 1977.
- [44] Field, Syd. *Screenplay - The Foundations of Screenwriting*. Random House Publishing Group, New York, 2005.
- [45] Fluck, Winfried. 'The fallen hero: John F. Kennedy in cultural perspective.' In Manfred Berg/ Andreas Etges (Hrsg.), 'John F. Kennedy and the 'Thousand Days'', S. 277–300. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007.
- [46] Fluck, Winfried. *Civilizing America. Manners and Civility in American Literature and Culture*, Kapitel: 'Every man therefore behaves after his own fashion?': American Manners and Modernity., S. 277–298. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2009.
- [47] Fluck, Winfried. 'The concept of recognition and American cultural studies', 2013.

Literaturverzeichnis

- [48] Fox, Nancy. 'A multimodal critical discourse analysis of *The Kids are Alright*'. *LORE Journal*, July 2011. http://www.lorejournal.org/2011/07/its-kind-of-a-family-values-movie-a-multimodal-critical-discourse-analysis-of-lisa-cholodenkos-film-the-kids-are-all-right/#_ftn1(28.06.2013).
- [49] Fraser, Nancy/ Honneth, Axel. *Umverteilung oder Anerkennung?*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.
- [50] Frevert, Ute. 'Vom heroischen menschen zum "helden des alltags"'. *Merkur*, 724/725:803–812, 2009.
- [51] Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Victor Gollacz Ltd., London, 1963.
- [52] Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich - Eine Heldengeschichte der Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.
- [53] van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage - A Classic Study of Cultural Celebrations*. University of Chicago Press, Chicago, 1960.
- [54] Gilet, Peter. *Vladimir Propp and the Universal Folktale*. P. Lang, New York, 1998.
- [55] Gilpatric, Katy. 'Violent female action characters in contemporary American cinema'. *Sex Roles*, 62:734–746, 2010.
- [56] Greimas, Algirdas Julien/ Perron, Paul/ Collins, Frank. 'On meaning'. *New Literary History*, 20(3):539–550, Spring 1989. <http://www.jstor.org/stable/469352>(28.06.2013).
- [57] Gutenberg, Andrea. *Mögliche Welten - Plot und Sinnstiftung im Englischen Frauenroman*. C. Winter, Heidelberg, 2000.
- [58] Gutjahr, Ortrud. *Einführung in den Bildungsroman*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2007.
- [59] Hack, Jefferson. 'Text, interviews and articles: Harmony korine: Pure vision'. *Dazed and Confused*, May 1999. <http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/vision.html>(28.06.2013).
- [60] Hala, Jim. 'Fatal attraction and the attraction of fables: A morphological analysis'. *The Journal of Popular Culture*, 26(3):71–82, 1992.
- [61] Hall, Phil. *The History of Independent Cinema*. BearManor Media, Albany, Georgia, USA, 2009.
- [62] Hammann, Joachim. *Die Heldenreise im Film - Drehbücher, aus denen die Filme gemacht werden, die wirklich berühren*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 2007.

- [63] Hant, C.P. *Das Drehbuch: Praktische Dramaturgie*. Zweitausendeins, Frankfurt/M, 1999.
- [64] Harriss, Chandler. 'Policing Propp: Toward a textualist definition of the procedural drama'. *Journal of Film and Video*, 60(1):43–59, Spring 2008.
- [65] Haynes, Todd. *Far from Heaven, Safe, and Superstar: Three Screenplays*. Grove Press, New York, 2003.
- [66] Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. M. Niemeyer, Tübingen, 11. Auflage, 1967.
- [67] Hendricks, William O. 'On the notion 'Beyond the Sentence''. *Linguistics*, 5:12–51, 1967.
- [68] Hesmondhalgh, David. 'Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre'. *Cultural Studies*, 13(1):34–61, 1999.
- [69] Hettich, Katja. *Die Melancholische Komödie*. Schüren, Marburg, 2008.
- [70] Hillier, Jim. *American Independent Cinema*. British Film Institute Publishing, London, 2001.
- [71] Hiltunen, Ari. *Aristoteles in Hollywood*. Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach, 2001.
- [72] Honneth, Axel. *Kampf um Anerkennung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.
- [73] Honneth, Axel. 'Verwilderungen. Kampf um Anerkennung im frühen 21. Jahrhundert'. *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*, Postdemokratie?:37–45, 2011. <http://www.bpb.de/apuz/33577/verwilderungen-kampf-um-erkennung-im-fruehen-21-jahrhundert?p=all>(28.06.2013).
- [74] Hopfner, Carla. *Lara Croft und Charlie's Angels - neue Heldinnen im Actionfilm*. Braumüller Blickpunkte, Wien, 2005.
- [75] Horn, Katalin. *Der aktive und der passive Märchenheld*. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, 1983.
- [76] Hurwitz, Siegmund. *Lilith - Die erste Eva - Eine historische und psychologische Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen*. Daimon, Einsiedeln, Schweiz, 4. Auflage, 1998.
- [77] Inness, Sherrie A. *Action Chicks - New Images of Tough Women in Popular Culture*. Palgrave Macmillan, New York, 2004.
- [78] Irwin, William/ Johnson, David Kyle (Hrsg.). *Introducing Philosophy Through Pop Culture - From Socrates to South Park, Hume to House*. Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, UK, 2010.

- [79] Ivanović, Christine/ Lehmann, Jürgen/ May, Markus. *Phantastik-Kult oder Kultur? - Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Metzler, Stuttgart, 2003.
- [80] Jahn-Sudmann, Andreas. *Der Widerspenstigen Zähmung? - zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film*. Transcript, Bielefeld, 2006.
- [81] Jones, Susan/ Myhill, Debra. 'troublesome boys' and 'compliant girls': gender identity and perceptions of achievement and underachievement'. *British Journal of Sociology of Education*, 25(5):547–567, November 2004.
- [82] Jucquois-Delpierre, Monique. *Female Figures in Art and Media - Figures de Femmes Dans L'art Et Les Médias*. Peter Lang, Pieterlen, 2010.
- [83] Kafalenos, Emma. *Narrative Causalities*. Ohio State University Press, Columbus, 2006.
- [84] Kheirandish, Elaheh. *The Arabic Version of Euclid's Optics*. Springer, New York, 1999.
- [85] King, Geoff. *Indiewood, USA - where Hollywood meets independent cinema*. I.B. Tauris, New York, 2009.
- [86] Klein, Norman M. *The Vatican to Vegas - The History of Special Effects*. New Press, New York, 2004.
- [87] Knight, Gladys L. *Female Action Heroes - A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television*. ABC-CLIO, United States of America, 2010.
- [88] Koechlin, Elisabeth. *Wesenszüge des Deutschen und des Französischen Volksmärchens - eine vergleichende Studie zum Märchentypus von „Amor und Psyche“ und vom „Tierbräutigam“*. Schwabe, 1945.
- [89] Kohlhammer, Siegfried. 'Der Hammer redet'. *Merkur*, 724/725:897–906, 2009.
- [90] Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Pandora, London, 1990.
- [91] Kuhn, Markus. *Filmnarratologie - Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Walter de Gruyter, Berlin, 2011.
- [92] Köhn, Lothar. *Entwicklungs- und Bildungsroman - Ein Forschungsbericht*. Metzler, Stuttgart, 1969.
- [93] Lauter, Estella. *Women As Mythmakers - Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- [94] Lehmann, Hans-Thies. 'Wunsch nach bewunderung'. *Merkur*, 724/725:772–781, 2009.

- [95] Lesinskis, Janis. *Applications of Vladimir Propp's formalist paradigm in the production of cinematic narrative*. Master's thesis, RMIT University, National Library of Australia, 2009. <http://researchbank.rmit.edu.au/view/rmit:4912>.
- [96] Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*. New York UP, New York, 1999.
- [97] Lindsay-Abaire, David. *Screenplay Rabbit Hole*. Moviecultists.com. <http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/rabbit-hole.pdf>.
- [98] LoBrutto, Vincent. *The Encyclopedia of American Independent Filmmaking*. Greenwood Press, Westport, CT, 2002.
- [99] Lorenz, Matthias N. *DOGMA 95 im Kontext. - Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebungen im dänischen Film der 90er Jahre*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 2003.
- [100] Lyons, Donald. *Independent Visions - a Critical Introduction to Recent Independent American Film*. Ballantine Books, New York, 1994.
- [101] Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen - Form und Wesen*. Francke, Tübingen, 8. Auflage, 1985.
- [102] MacCann, Richard Dyer. 'Independence, with a Vengeance'. *Film Quarterly*, 15(4):14–21, 1962.
- [103] Mahne, Nicole. *Transmediale Erzähltheorie - Eine Einführung*. UTB Vanderhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2007.
- [104] Maier, Karl Ernst (Hrsg.). *Phantasie und Realität in der Jugendliteratur - 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur*. Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 8. Auflage, 1976.
- [105] Mauss, Marcel/ Hubert, Henri/ Hertz, Robert. *Saints, Heroes, Myths, and Rites - Classical Durkheimian Studies of Religion and Society*. Paradigm Publishers, Boulder, CO USA, 2009.
- [106] McDougall, Joyce. *Theater der Seele - Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse, Übers. von Klaus Laermann*. Verlag Internationale Psychoanalyse, München, Wien, 1988.
- [107] McKee, Robert. *Story - Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. Regan Books HarperCollins, New York, 1997.
- [108] McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism - Gender, Culture and Social Change*. SAGE, London, 2008.

Literaturverzeichnis

- [109] Mendik, Xavier/ Schneider, Steven Jay (Hrsg.). *Underground U.S.A. - Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*. Wallflower Press, London, 2002.
- [110] Merritt, Greg. *Celluloid Mavericks - A History of American Independent Film Making*. Thunder's Mouth Press, New York, 2000.
- [111] Modleski, Tania. *Loving With A Vengeance - Mass-Produced Fantasies For Women*. Archon Books, Shoe String Press, Hamden, Connecticut, 1982.
- [112] Morrissey, Belinda. *When Women Kill - Questions of Agency and Subjectivity*. Routledge, London, New York, 2003.
- [113] Mottram, James. *The Sundance Kids - How the Mavericks Took Back Hollywood*. Faber and Faber, New York, 2006.
- [114] Murphy, J. J. *Me and You and Memento and Fargo - How Independent Screenplays Work*. Continuum, New York, 2007.
- [115] Murphy, Terence Patrick. 'The pivotal eighth function and the pivotal fourth character: Resolving two discrepancies in Vladimir Propp's Morphology of the Folktale'. *Language and Literature*, 17(1):59–75, 2008. [http://lal.sagepub.com/content/17/1/59.abstract\(28.06.2013\)](http://lal.sagepub.com/content/17/1/59.abstract(28.06.2013)).
- [116] Murphy, Terence Patrick. '„Almost like a fairy tale or something“: Defining the concept of neo-Proppian plot function in Martin McDonagh's *In Bruges*'. *Style*, 46(1):66–88, Spring 2012.
- [117] Möhrmann, Renate (Hrsg.). *Verklärt, verkitscht, vergessen - Die Mutter als ästhetische Figur*. J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1996.
- [118] Müller, Elisabeth. *Das Bild der Frau im Märchen*. Profil Verlag, München, 1986.
- [119] Ndaliansis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.
- [120] Neiman, Susan. 'Wenn Odysseus ein Held sein soll, dann können wir es auch sein'. *Merkur*, 724/725:849–859, 2009.
- [121] Newman, Michael Z. *Indie - An American Film Culture*. Columbia University Press, New York, 2011.
- [122] Nichols, Bill (Hrsg.). *Movies and Methods - Vol. 2*. University of California Press, Berkeley, 1985.
- [123] Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Carl Hanser Verlag, München, 1954. [http://www.zeno.org/nid/20009254617\(28.06.2013\)](http://www.zeno.org/nid/20009254617(28.06.2013)).
- [124] Novalis. *Fragmente*. Wolfgang Jess Verlag, Dresden, 1929.

- [125] Oates, Tim. *Genderwatch*, Kapitel: Boys and girls achievement: what's really happening? Trentham Books, Stoke on Trent UK, 2007.
- [126] Olshansky, Dmitry. 'The birth of structuralism from the analysis of fairy-tales'. *Toronto Slavic Quarterly*, 25, Summer 2008. <http://www.utoronto.ca/tsq/25/index25.shtml>(28.06.2013).
- [127] Pally, Marcia/ Julia Ley (Übers.). 'Nur weil er schwarz ist'. *Die Zeit*, 39, 22.09.2011.
- [128] Passow, Franz. *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1841, 1983.
- [129] Pearson, Carol/ Pope, Katherine. *The female hero in American and British literature*. Bowker, New York, 1981.
- [130] Perou, Ruth/ Bitsk, Rebecca H./ Blumberg, Stephen J./ et al. 'Mental health surveillance among children — united states, 2005–2011'. *Morbidity and Mortality Weekly Report/ Centers for Disease Control and Prevention*, 62(2):1–35, May 17 2013. <http://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/su6202a1.htm> (27.06.2013).
- [131] Pierson, John. *Spike, Mike, Slackers & Dykes: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*. Library of Congress, New York, 1995.
- [132] Platon/ Teuffel, Wilhelm Sigmund/ Wiegand, Wilhelm. *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Schneider-Lambert, Berlin, 1940. <http://www.zeno.org/nid/20009262555>(28.06.2013).
- [133] Pribram, E. Deidre. *Cinema & Culture - Independent Film in the United States, 1980-2001*. P. Lang, Frankfurt am Main, 2002.
- [134] Pribram, E. Deidre (Hrsg.). *Female Spectators - Looking at Film and Television*. Verso, London, New York, 1988.
- [135] Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt/M, 1975.
- [136] Puentes, Robert. 'Have Americans hit peak travel?: A discussion of the changes in US driving habits'. *International Transport Forum*, S. 1–26, February 2013. <http://www.internationaltransportforum.org/jtrc/DiscussionPapers/DP201214.pdf>(28.06.2013).
- [137] Pöge-Alder, Katrin. *Märchenforschung - Theorien, Methoden, Interpretationen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2011.
- [138] Rabenalt, Peter. *Filmdramaturgie*. Alexander Verlag, Berlin, 2011.

Literaturverzeichnis

- [139] Radner, Hilary. *Neo-Feminist Cinema - Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*. Routledge, New York, 2011.
- [140] Radner, Hilary/ Stringer, Rebecca (Hrsg.). *Feminism at the Movies - Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Routledge, New York, 2011.
- [141] Reichholf, Josef H. 'Zur Soziobiologie des Heroischen'. *Merkur*, 724/725:835–842, 2009.
- [142] Reza, Yasmina/ Polanski, Roman. 'Carnage shooting script'. *sonyclassics.com*, Januar 2011. http://www.sonyclassics.com/awards-information/screenplays/carnage_screenplay.pdf(28.06.2013).
- [143] Roebing, Irmgard (Hrsg.). *Lulu, Lilith, Mona Lisa ... - Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler: Centaurus, Freiburg, 1989.
- [144] Ruthrof, Horst. *The Reader's Construction of Narrative*. Routledge and Kegan Paul Ltd., London, Boston, 1981.
- [145] Röhrich, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit - Eine Volkskundliche Untersuchung*. Frank Steiner, Wiesbaden, 1956.
- [146] Scherf, Walter. 'Ablösungskonflikte in Zaubermärchen und Kinderspiel'. In Karl Ernst Maier (Hrsg.), 'Phantasie und Realität in der Jugendliteratur', S. 76–101. Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 1976.
- [147] Schmitt, Arbogast. 'Achill – ein Held?' *Merkur*, 724/725:860–870, 2009.
- [148] Schmitz, Barbara. 'Trickster, Schriftgelehrte oder *femme fatale*? - Die Juditfigur biblischer Erzählung und kunstgeschichtlicher Rezeption'. *Biblisches Forum*, 2004. <http://www.bibfor.de/archiv/04.schmitz.htm>(28.06.2013).
- [149] Schubart, Rikke. *Super Bitches and Action Babes - The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*. McFarland, Jefferson, North Carolina, 2007.
- [150] Sconce, Jeffrey. 'Irony, nihilism and the new American 'smart' film'. *Screen*, 43.4:349–69, Winter 2002.
- [151] Scott, A. O. 'Movie review *circumstance*(2010)'. *New York Times* www.nytimes.com, 25. August 2011. http://movies.nytimes.com/2011/08/26/movies/circumstance-directed-by-maryam-keshavarz-review.html?_r=0(28.06.2013).
- [152] Segal, Erich (Hrsg.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford University Press, 1983.
- [153] Seger, Linda. *When Women Call the Shots - The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*. Henry Holt and Company, New York, 1996.

- [154] Shklovsky, Viktor. *Literature and Cinematography*. Dalkey Archive Press, Campaign, London, 2008.
- [155] Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford UP, Oxford, 3. Auflage, 2002.
- [156] Smith, Stacy L./ Pieper, Katherine/ Choueiti, Marc. 'Exploring the barriers and opportunities for independent women filmmakers'. Press Release, 2013. <http://www.sundance.org/pdf/press-releases/Exploring-The-Barriers.pdf> (28.06.2013).
- [157] Steven, Peter. *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Culture*. Praeger, New York, 1985.
- [158] Stuller, Jennifer K. *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors - Superwomen in Modern Mythology*. I.B. Tauris, London, New York, 2010.
- [159] Thompson, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood - Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- [160] Tiefenbacher, Herbert. *Textstrukturen des Entwicklungs- und Bildungsromans*. Hain, Forum Academicum, Meisenheim, 1982.
- [161] Todorov, Tzvetan. 'Structural analysis of narrative (transl. by Arnold Weinstein)'. *Novel: A Forum on Fiction*, 3(1):70–76, Autumn 1969. Duke UP.
- [162] Tschütscher, Dominik. *Ein neues New Hollywood? - Zur Verschmelzung von Independent und Mainstream im aktuellen Hollywood-Kino*. Tectum Verlag, Marburg, 2004.
- [163] Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. 2011[1884]. Wikisource The Free Library http://en.wikisource.org/w/index.php?title=The_Adventures_of_Huckleberry_Finn&oldid=3525312 (28.06.2013).
- [164] Tzioumakis, Yannis. *American Independent Cinema - an Introduction*. Edinburgh UP, Edinburgh, 2006.
- [165] U.S. Department of Labor. 'Youth employment rate'. online, May 2013. <http://www.dol.gov/odep/categories/youth/youthemployment.htm> (28.06.2013).
- [166] Vogler, Christopher. *The Writer's Journey - Mythic Structure for Writers*. Michael Wiese Productions, Studio City, 2. Auflage, 1998.
- [167] Westerwelle, Karin. 'Der Dandy als Held'. *Merkur*, 724/725:888–896, 2009.
- [168] Wexman, Virginia Wright. *Creating the Couple - Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1993.

Literaturverzeichnis

- [169] Wilmer, S. E./ Žukauskaitė, Audronė. *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2010.
- [170] Wright, Will. *Six Guns and Society - A Structural Study of the Western*. University of California Press, Berkeley, 1975.
- [171] Wundt, Wilhelm. *Elemente der Völkerpsychologie*. A. Kröner, Leipzig, 1912.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt bzw. die wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Diese Dissertation wurde bisher weder im In- noch im Ausland als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Berlin, Juli 2013

Irina Bodrow, M.A.