



M



ANDREAS KÖHNEMANN

LIEBE IN ALLE

RICHTUNGEN

Sexuell ambivalente
Dreiecksbeziehungen im Film

Andreas Köhnemann

Liebe in alle Richtungen

Sexuell ambivalente
Dreiecksbeziehungen im Film


MÜHLBEYER
FILMBUCHVERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 Mühlbeyer Filmbuchverlag
Inh. Harald Mühlbeyer
Frankenstraße 21a
67227 Frankenthal
www.muehlbeyer-verlag.de

Lektorat, Gestaltung: Harald Mühlbeyer
Umschlagbild: © DREI, X Filme Creative Pool/Berlin
Umschlaggestaltung: Steven Löttgers, Löttgers-Design Birkenheide

ISBN:
978-3-945378-09-0 (PDF)
978-3-945378-00-7 (Epub)
978-3-945378-01-4 (Mobipocket)
978-3-945378-02-1 (Print)

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies
gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung,
Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

Inhalt

Danksagung.....	2
1. Einleitung.....	7
2. Heteronormativität.....	31
2.1 Gender und Queer Studies.....	31
2.2 Heteronormativität im Kino.....	43
3. Liebe im Dreieck – und darüber hinaus.....	54
3.1 Das trianguläre Begehren.....	54
3.2 Polyamory.....	58
4. Filmische Liebesdreiecke I: 2+1.....	61
4.1 Tenue de soirée.....	65
4.2 Les amours imaginaires.....	70
Exkurs: Männliche Schauobjekte – William Holden, Richard Gere, Rudolph Valentino.....	77
Exkurs: Pier Paolo Pasolinis Teorema.....	87
Exkurs: Roger Avarys The Rules of Attraction.....	93
4.3 Dare.....	95
4.4 A Home at the End of the World.....	110
4.5 The Doom Generation.....	114
4.6 Nettoyage à sec.....	121
4.7 Drei.....	124
5. Filmische Liebesdreiecke II: A+B+C.....	127
5.1 Les Biches.....	127
5.2 Threesome.....	129
5.3 Glue.....	133
6. Standardsituationen des Liebesfilms.....	135
6.1 Visuelle / dialogische Promiskuität.....	135
6.2 Die erste(n) Begegnung(en).....	137
6.2.1 Paar trifft X.....	137
6.2.2 A trifft B trifft C trifft A.....	141
6.3 Die traute Dreisamkeit.....	144
6.4 Der unsichtbare Dritte.....	153

6.4.1 (Dis)Pleasure in looking.....	153
6.4.2 In absentia.....	157
6.5 Die Liebesszene.....	161
6.6 Die Auseinandersetzung.....	168
6.6.1 Wenn zwei sich streiten.....	168
6.6.2 Wenn drei sich streiten.....	176
6.7 Das (un)happy ending.....	180
6.7.1 Die Zerstörung des Liebesdreiecks.....	181
6.7.2 Das Bestehen des Liebesdreiecks.....	199
7. Fazit und Ausblick.....	205
8. Anhang.....	211
8.1 Literaturverzeichnis.....	211
8.2 Filmverzeichnis.....	223
8.3 Abbildungsverzeichnis.....	227

1. Einleitung

»Ich begegne in meinem Leben Millionen von Leibern; von diesen Millionen kann ich nur einige Hundert begehren; von diesen Hunderten aber liebe ich nur einen.«¹ (Roland Barthes)

Dieser Gedanke, den Roland Barthes in seinem Werk *Fragmente einer Sprache der Liebe* unter dem Stichwort »Anbetungswürdig« notiert, ist keineswegs ungewöhnlich: Die Liebe, so schildert der Psychoanalytiker Martin S. Bergmann, sei »ihrem Wesen nach dyadisch, also auf *das Paar* beschränkt.«² Auch in den zahlreichen Filmen, die im Reclam-Genre-Band über das Melodram und die Liebeskomödie vorgestellt werden, bedeute Liebe stets die »Liebe zu *einer einzigen* Person«, schreibt Thomas Koebner in der Einleitung zu jener Anthologie; Liebe wähle offenbar »unter der Vielzahl der Möglichkeiten«³ aus.

In der Filmgeschichte »aller Länder und Gesellschaften« sei der Komplex »Liebe« von einer »außerordentlichen Bedeutung«⁴, um abermals Koebner zu zitieren. Der Filmkritiker Frederik König bezeichnet »die romantische Liebe zwischen zwei Menschen in der (modernen) Welt« gar als »das große Thema des Kinos«; er kommt zu der Erkenntnis: Die Liebe »ist für den Film, der selbst eine universale Sprache ist, ein ewig aktuelles Thema und stärkt ihn in seiner globalen Wirkkraft«⁵. Für das *classical Hollywood cinema* zwischen 1917 und 1960, welches David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson anhand von 100 US-amerikanischen Studioproduktionen analysierten, stellen die drei Autoren fest: »Of the one hundred films in the UnS [= unbiased sample, d. Verf.], ninety-five involved romance in at least one line of action, while eighty-five made that the principal line of action.«⁶ Jene Dominanz der Liebe in filmischen Er-

1 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1988 (Übersetzt von Hans-Horst Henschen), S. 39.

2 Bergmann, Martin S.: *Eine Geschichte der Liebe. Vom Umgang des Menschen mit einem rätselhaften Gefühl*. Frankfurt am Main 1994 (Aus dem Amerikanischen von Reiner Stach), S. 376, Herv. d. Verf.

3 Beide Zitate: Koebner, Thomas: *Einleitung*. In: Ders. / Felix, Jürgen (Hg.): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart 2007 (*Filmgenres*), S. 9–18, hier S. 12, Herv. d. Verf.

4 Beide Zitate: ebd., S. 14.

5 Alle drei Zitate: König, Frederik: *Das Gegenteil von Liebe*. 2010. <http://www.schnitt.de/202,6536,01.html> (Zugriff am 26.10.2013), o. P.

6 Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1985, S. 16.

zählungen lässt eine Konstituierung des Genres ›Liebesfilm‹ nahezu unmöglich erscheinen; Anette Kaufmann gelingt dies in ihrer Publikation *Der Liebesfilm: Spielregeln eines Filmgenres* allerdings äußerst überzeugend, indem sie das »eigentliche Erzählziel«⁷ eines Films als wesentliches definitorisches Kriterium vorbringt. Vielen gilt der Liebesfilm indes nicht als konsistentes Genre.⁸ In der Überzahl der Genre-Studien werden Filme, in denen die Liebeserfüllung das Handlungsziel bildet, unter die *major genres* ›Melodram‹ (*melodrama*) oder ›Komödie‹ (*comedy*) subsumiert.⁹ Ausschlaggebend für die Einteilung der entsprechenden Filme ist dabei oft der jeweilige *Handlungsausgang*: In Melodramen mit zentraler Liebesgeschichte (manchmal als *romantic dramas* verstanden)¹⁰ sei die Liebe »ein Verhängnis, eine Passion, also auch eine *Leidensgeschichte*«¹¹, in welcher es letztlich – in der Mehrheit der Filme – »zu Abschied und Trennung für immer«¹² komme, während das Verliebtsein in Liebeskomödien (*romantic comedies*) »zum märchenhaft fröhlichen Ende der Erzählung«¹³ führe. Es gebe jedoch, bemerkt Koebner, »etliche Grenzfälle.«¹⁴ Catherine L. Preston weist zudem auf sogenannte *romantic hybrids* hin – etwa die Melangen aus *romantic drama* und Thriller. Als Beispiel wird von Preston (neben anderen) *THE BODYGUARD / BODYGUARD* (USA 1992, R: Mick Jackson) genannt.¹⁵ Was sämtliche Liebesfilme – ob sie in Studien nun als melodramatische oder komödiantische Werke beziehungsweise als ›Hybride‹ eingestuft werden – vereine, sei deren Haupterzählstrang: »the development and recognition of love«, und zwar in (nahezu) allen Fällen »between the *two heterosexual* main characters.«¹⁶ Die Liebe im Kino, so Jürgen Felix, fange »zumeist mit einer ›Boy meets girl‹-Story«¹⁷ an.

7 Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*. Konstanz 2007, S. 26.

8 Vgl. Felix, Jürgen: *Liebesfilm*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 345–349, hier S. 346.

9 Vgl. Kaufmann 2007, S. 29; vgl. Williams, zitiert in Preston, Catherine L.: *Hanging on a Star: The Resurrection of the Romance Film in the 1990s*. In: Dixon, Wheeler Winston (Hg.): *Film Genre 2000. New Critical Essays*. Albany 2000 (*The SUNY Series. Cultural Studies in Cinema / Video*), S. 227–243, hier S. 241.

10 Vgl. Koebner 2007, S. 9; Kaufmann verwendet den Begriff ›*romantic drama*‹ hingegen, um damit ein Subgenre des Liebesfilms – nicht des Melodrams – zu kennzeichnen. Ebenso fasst sie die *romantic comedy* nicht als Subgenre der Komödie, sondern des Liebesfilms auf (vgl. Kaufmann 2007, S. 31f.).

11 Koebner 2007, S. 10, Herv. d. Verf.

12 Ebd., S. 9.

13 Ebd., S. 10.

14 Ebd., S. 11; vgl. Kaufmann 2007, S. 32.

15 Vgl. Preston 2000, S. 240.

16 Beide Zitate: ebd., S. 238, Herv. d. Verf.

17 Felix 2002, S. 347.

Auch bei Bordwell / Staiger / Thompson ist mit *romance* stets »heterosexual romantic love«¹⁸ gemeint.

Um die Geschichte eines »Jungen« und eines »Mädchens« – eines Paares – zu erzählen, bedürfe es wiederum diverser »obstacles to love«¹⁹, erklärt Ronald B. Tobias, in dessen Filmhandbuch *20 Master Plots (And How to Build Them)* die Liebe den vierzehnten der *20 master plots* bildet: »Boy Meets Girl« isn't enough. It must be »Boy Meets Girl, But ...«²⁰. Ein solches »Aber«, das die Liebe eines Paares (vorübergehend) behindert, kann ein Dritter / eine Dritte im Bunde sein. So konstatiert Rainer Maria Rilke in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910 erschienen) über den Dritten im Drama: »[E]s kann rein nichts geschehen ohne ihn, alles steht, stockt, wartet.«²¹ Und Susanne Lüdemann legt in ihrem Aufsatz *Ödipus oder ménage à trois: Die Figur des Dritten in der Psychoanalyse* dar:

Wo Verbindungen zu zweien entweder zu symbiotischer Verklebung oder zu kompromisslosem Antagonismus neigen [...], scheint erst die Dazwischenkunft eines Dritten für jenes Maß an Differenzierung oder Komplexität zu sorgen, das nötig ist, um Redundanz in Information zu verwandeln und damit Variation (psychologisch gesprochen: »Entwicklung«; dramaturgisch gesprochen: »Handlung«) zu ermöglichen.²²

Von Georg Seeßlen wird die Dreiecksgeschichte – neben der Geschichte einer opfervollen Mutterschaft, der Geschichte der bösen Frau und der Geschichte einer großen Karriere der Frau – als eines der vier essenziellen Motive angeführt, die man als Handlungsgerüst des *woman's film*²³ bestimmen könne;²⁴ Ursula Vossen gibt die Dreiecksgeschichte (neben der Karriere, der Prüfung / Krisenbewältigung, der Mutterschaft, der bösen Frau sowie der Familiensaga)

18 Bordwell / Staiger / Thompson 1985, S. 16, Herv. d. Verf.

19 Tobias, Ronald B.: *20 Master Plots (And How to Build Them)*. Cincinnati 1993, S. 168.

20 Ebd., S. 168, Herv. d. Verf.

21 Rilke, Rainer Maria: *Prosa und Dramen*. Frankfurt am Main / Leipzig 1996 (*Rainer Maria Rilke. Werke*. Kommentierte Ausg. in vier Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel [u.a.], Bd. 3), S. 468.

22 Lüdemann, Susanne: *Ödipus oder ménage à trois. Die Figur des Dritten in der Psychoanalyse*. In: Eßlinger, Eva (u.a.) [Hg.]: *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, S. 80–93, hier, S. 85.

23 Felix definiert den *woman's film* als ein Subgenre des Melodrams, welches explizit auf ein weibliches Publikum ausgerichtet sei (vgl. Felix 2002, S. 348); vgl. Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg 1980 (*Grundlagen des populären Films*, Bd. 6), S. 98–110.

24 Vgl. Seeßlen 1980, S. 100.

ebenfalls als erstes Motiv von insgesamt sechs kombinier- und variierbaren Grundmotiven melodramatischer Handlungsgerüste an.²⁵ Gemeinhin kommen in einer Dreiecksgeschichte die folgenden Konstellationen infrage: »eine Frau zwischen zwei Männern; ein Mann zwischen zwei Frauen; oder ein doppeltes Dreieck, in dem beide Protagonisten noch anderweitig gebunden sind.«²⁶

Höchst selten nimmt sich der / die Dritte dabei wie »der beste Mensch unter dem Himmel«²⁷ aus, wie dies beim »ehrliche[n] Albert«²⁸ in Johann Wolfgang von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* (1774) der Fall ist. In *romantic comedies* erscheine jene(r) Dritte meist augenscheinlich als »the wrong partner«²⁹ – und es lasse sich, so Josef Schnelle in seinem Beitrag zu Nora Ephrons *SLEEPLESS IN SEATTLE / SCHLAFLOS IN SEATTLE* (USA 1993), ein »keineswegs immer milder Spott«³⁰ feststellen, dem ein solcher *wrong partner* im Filmverlauf ausgesetzt sei. So gibt der pragmatische Allergiker Walter (Bill Pullman) als *wrong man* für die Protagonistin Annie (Meg Ryan) eine überdeutlich lächerliche Figur in Ephrons Inszenierung ab, während es im Film über Victoria (Barbara Garrick) – die *wrong woman* für den Protagonisten Sam (Tom Hanks) – abschätzig heißt: »She laughs like a hyena.«

Mark D. Rubinfeld versteht die Konstellation ›Held / Heldin / *wrong partner*‹ in *romantic comedies* als *foil plot*, in dem es zum Entwurf von Karikaturen komme. Er differenziert zwischen vier *foil plot*-Variationen: *the prick / dweeb / bitch / temptress foil plot*. In den ersten beiden Fällen müsse sich die Heldin zwischen zwei Männern – dem Helden und dem *prick* (zu Deutsch etwa ›Mistkerl‹) beziehungsweise dem *dweeb* (≈ ›Schwachkopf‹) – entscheiden, im dritten und vierten Fall stehe der Held zwischen zwei Frauen: der Heldin und der *bitch* (≈ ›Miststück‹) beziehungsweise der *temptress* (≈ ›Verführerin‹).³¹ Die dritte Figur in einem *romantic comedy foil plot* bedeute, so Rubinfeld, »nothing more than a narrative device«³²; im *dweeb foil plot* sei der Dritte etwa ein dermaßen

25 Vgl. Vossen, Ursula: *Melodram*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 377–381, hier S. 378.

26 Kaufmann 2007, S. 60.

27 Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart 2001, durchgesehene Ausg., S. 52.

28 Ebd., S. 51.

29 Neale, Steve: *The Big romance or Something Wild?: romantic comedy today*. In: *Screen*, Vol. 33, Iss. 3 (Autumn 1992), S. 284–299, hier S. 288f.

30 Schnelle, Josef: *Schlaflos in Seattle*. In: Koebner, Thomas / Felix, Jürgen (Hg.): *Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart 2007b (*Filmgenres*), S. 335–339, hier S. 338.

31 Vgl. Rubinfeld, Mark D.: *Bound to Bond. Gender, Genre, and the Hollywood Romantic Comedy*. Westport 2001, S. 33–61.

32 Ebd., S. 36, hier in der Beschreibung der ersten *foil plot*-Variation (*the prick foil plot*).

überzeichneter ›Schwachkopf‹, dass der Held dagegen automatisch ›glänzen‹ müsse.³³

David R. Shumway macht in seinem Aufsatz über *screwball comedies*³⁴ noch auf eine weitere Strategie aufmerksam, um dritte Figuren als Wahlmöglichkeiten für eine Liebesbeziehung mit dem jeweiligen Helden / der jeweiligen Heldin des Films von vornherein auszuschließen: die Rollenbesetzung.

We cannot imagine Rosalind Russell in love with Ralph Bellamy in His GIRL FRIDAY. We want her to be with Cary Grant from the moment they meet in his office at the beginning of the film.³⁵

Während jener Wunsch des Publikums, dass das ›richtige‹, starbesetzte Paar letztendlich zueinander findet und der *wrong partner* ›von der Leinwand verschwindet‹, in komödiantisch erzählten Dreiecksgeschichten üblicherweise auch in Erfüllung geht, sei dies, so Anette Kaufmann, in *romantic dramas* weit weniger selbstverständlich.³⁶ Man denke beispielsweise an den Türklinkenmoment in Clint Eastwoods *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY* / *DIE BRÜCKEN AM FLUSS* (USA 1995), in welchem sich Francesca (Meryl Streep) schließlich *gegen* die große Liebe (in Gestalt Eastwoods) und *für* das Fortbestehen ihrer Ehe entscheidet. Obendrein könne der / die Dritte in einem *romantic drama* »eine ernstzunehmende antagonistische Größe«³⁷ sein. Dergestalt wird etwa Billy Zane als cholischer Verlobter von Rose (Kate Winslet) in James Camerons *TITANIC* (USA 1997) zusätzlich zur Schiffskatastrophe zu einer Bedrohung für Leben und Wohlergehen der zwei Liebenden Jack (Leonardo DiCaprio) und Rose. Johannes Binotto weist allerdings – wenn auch nicht in Bezug auf ein *romantic drama*, sondern in Bezug auf eine Mixtur aus Liebeskomödie und Thriller – darauf hin, dass ein schurkischer Dritter die Romanze eines Paares weniger *bedroht*, als vielmehr ›am Leben hält‹; über den kriminellen Ray (Ray Liotta) – welcher der Dritte in der Beziehung zwischen Charles und Lulu (Jeff Daniels

33 Vgl. ebd., S. 45, 47.

34 In *screwball comedies* drehe sich alles um »die Anziehung und die Abwehr zwischen den Geschlechtern« (Marschall, Susanne: *Screwball Comedy*. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 541–545, hier S. 541); Kaufmann weist darauf hin, dass die Termini ›*romantic comedy*‹ und ›*screwball comedy*‹ oft fälschlicherweise synonym verwendet werden und zeigt die Unterschiede zwischen *romantic* und *screwball comedies* auf (vgl. Kaufmann 2007, S. 32–35).

35 Shumway, David R.: *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*. In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin 1995, S. 381–401, hier S. 388.

36 Vgl. Kaufmann 2007, S. 61.

37 Ebd., S. 61; vgl. Tobias 1993, S. 186.

und Melanie Griffith) in Jonathan Demmes *SOMETHING WILD* / GEFÄHRLICHE FREUNDIN (USA 1986) ist und in der Erzählung als besagte antagonistische Größe fungiert – schreibt Binotto:

[N]ur so lange, wie er sich zwischen Lulu und Charles stellt, können diese sich noch Illusionen über eine gemeinsame Zukunft machen. Wenn sich aber am Ende die beiden, nun gänzlich befreit von allen Altlasten, auf der Strasse [sic] gegenüberstehen, fragt man sich, ob es nicht die Hindernisse waren, die die bittere Einsicht verhindert haben, dass sie beide gar nicht echt, sondern nur je des anderen Phantasie waren³⁸.

In zwei wesentlichen Punkten haben sich die filmischen Dreiecksbeziehungen, die in der vorliegenden Arbeit erforscht werden sollen, von den zuvor erwähnten Konstellationen zu unterscheiden. Der erste Punkt lässt sich ansatzweise in den Reflexionen François Truffauts finden, die dieser über seine Lektüre des von ihm verfilmten Romans *Jules et Jim* / *Jules und Jim* (1953) von Henri-Pierre Roché anstellt:

Beim Lesen von *Jules und Jim* hatte ich das Gefühl, hier einem Beispiel dafür zu begegnen, wozu ein Film noch nie imstande war: zwei Männer zu zeigen, die dieselbe Frau lieben, ohne daß das ›Publikum‹ einer dieser Figuren mehr zugetan wäre als den anderen, da er das Bedürfnis verspürt, sie alle drei gleichermaßen zu lieben. Dieses anti-selektive Element war es, das mich bei dieser Geschichte, die der Verlag als ›Eine reine Liebe zu dritt‹ vorstellte, am meisten berührte.³⁹

Während dritte Figuren im Großteil der literarischen und filmischen Werke lediglich vonnöten sind, um – so Rilke – »von dem Schicksal zweier Menschen zu erzählen, die es einander schwer mach[en]«⁴⁰, und sie sich meist *nicht* als denkbare alternative Partner / Partnerinnen gerieren (»These films always tell us early on who we are supposed to root for«⁴¹, hält Shumway in seinem Text über *screwball comedies* fest), entdeckt Truffaut in der Figurenkonstellation und -zeichnung von *Jules et Jim* etwas Unkonventionelles: *Alle drei Figuren* lassen sich als einander ebenbürtig auffassen; keiner ist a priori als *wrong partner* aus-

38 Binotto, Johannes: *Abgrund der Oberfläche. The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980–89*. In: Filmbulletin 4.13, S. 12–21, hier S. 21.

39 Truffaut, François: *Erinnerungen an Henri-Pierre Roché* (Aus dem Französischen von Robert Fischer). In: Elling, Elmar (u.a.): *François Truffaut. Jules und Jim. Filmprotokoll*. München 1981 (*Schriftenreihe François Truffaut*, Bd. 1), S. 3–11, hier S. 4.

40 Rilke 1996, S. 467.

41 Shumway 1995, S. 388.

zumachen. Allen drei wird annähernd gleich viel Raum in der Erzählung zugestanden.

Die von Truffaut zum Ausdruck gebrachte ›Anti-Selektion‹ des Werks ist ein konstitutiver Teil des ersten Kriteriums, das die in dieser Arbeit zu durchleuchtenden filmischen Dreiecksbeziehungen zu erfüllen haben: des Kriteriums der *Geschlossenheit* des Liebesdreiecks. Diese Geschlossenheit zeichnet sich darüber hinaus durch eine ›Anti-Selektion‹ seitens der drei Figuren aus: In Rochés Roman beziehungsweise Truffauts Adaption *JULES ET JIM / JULES UND JIM* (F 1962, mit Jeanne Moreau, Oskar Werner und Henri Serre in den Hauptrollen) liebt Catherine Jules nicht minder als Jim, und desgleichen besitzt die Männerfreundschaft sowohl für Jules als auch für Jim einen ebenso hohen Stellenwert wie die Verehrung, die beide jeweils Catherine entgegenbringen. »Il nous aime tous les deux« (*Er liebt uns beide*), sagt Catherine einmal über Jules, als Jim sich nach diesem erkundigt – und sie könnte Gleiches über Jim beziehungsweise, in abgewandelter Form, über sich selbst sagen.

So geht die Liebe in *JULES ET JIM* bereits ›in alle Richtungen‹; es handelt sich um eine *ménage à trois* – den ›Spezialfall‹⁴² einer Dreiecksgeschichte (wie Philipp Brunner es im Lexikon der Filmbegriffe ausdrückt). Als weiteres Beispiel sei Ernst Lubitschs *DESIGN FOR LIVING / SERENADE ZU DRITT* (USA 1933) mit dem geschlossenen Figurendreieck Tom / George / Gilda (Fredric March / Gary Cooper / Miriam Hopkins) genannt – weshalb Truffauts Äußerung, noch *nie* sei ein Film zu solch einem anti-selektiven Element imstande gewesen, relativiert werden muss. An neueren Produktionen sei McGs *THIS MEANS WAR / DAS GIBT ÄRGER* (USA 2012) erwähnt, in welchem sich die Spionage-Kameraden FDR und Tuck (Chris Pine und Tom Hardy) in dieselbe Frau (Reese Witherspoon) verlieben, sowie Oliver Stones *SAVAGES* (USA 2012), in dem die Freunde Chon und Ben (Taylor Kitsch und Aaron Johnson) eine gemeinsame Freundin (Blake Lively) haben.

Doch ist mit jenen Konstellationen, in welchen das Werk keinem der drei Charaktere die Chance auf die Sympathie des Publikums nimmt und in welchen sich *alle drei* Charaktere einander verbunden fühlen, das zweite Kriterium noch nicht erfüllt, das diese Arbeit an die zu untersuchenden Filme stellt: die *sexuelle*

42 PB (= Brunner, Philipp): *Dreiecksgeschichte*. 2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5595> (Zugriff am 26.10.2013), o. P.

Ambivalenz. Das Wort ›ambivalent‹ bedeutet ›zweiwertig‹ / ›zwiespältig‹ (lateinisch *ambi-* ›zu beiden Seiten‹ und *valens* ›stark, mächtig‹). Der Begriff ›Ambivalenz‹ wurde – so Friedrich Kluge in seinem etymologischen Wörterbuch – 1911 von Eugen Bleuler gebildet; seit 1916 ist das Adjektiv ›ambivalent‹ in Gebrauch (erstmalig durch Sigmund Freud).⁴³ In der Psychoanalyse wird Ambivalenz als »[g]leichzeitige Anwesenheit einander entgegengesetzter Strebungen, Haltungen und Gefühle, z.B. Liebe und Haß, in der Beziehung zu ein- und demselben Objekt«⁴⁴ verstanden. Als Gegenteil der Ambivalenz lässt sich somit die Eindeutigkeit bezeichnen. ›Sexuelle Ambivalenz‹ als Kriterium der Filmauswahl dieser Arbeit meint, dass es in den Liebesdreiecken der zu analysierenden Werke mindestens eine Figur geben muss, deren sexuelle Präferenz nicht eindeutig, sondern ambivalent ist; das heißt: Die betreffende Figur darf im jeweiligen Film weder als eindeutig heterosexuell noch als eindeutig schwul beziehungsweise lesbisch verortet werden. Gleichwohl gilt es, die Termini ›heterosexuell‹, ›schwul‹ und ›lesbisch‹ sowie weitere Termini wie ›queer‹, ›homo-‹ und ›bisexuell‹ vorab – in Unterkapitel 2.1 (›Gender und Queer Studies‹) – zu diskutieren.

Diese Arbeit wird sich insgesamt zehn Primärfilmen mit geschlossenen *und* sexuell ambivalenten Liebesdreiecken widmen. Die Auswahl der Filme soll nachstehend noch erläutert werden. Je nachdem, wie das Liebesdreieck jeweils narrativ hergestellt wird, erfolgt die Zuordnung der zehn Werke zu einer der beiden in Betracht kommenden Konstellationen: ›2 + 1‹ oder ›A + B + C‹.

Im ersten Fall begegnet ein (noch näher zu spezifizierendes) Paar einer (ebenso noch näher zu spezifizierenden) dritten Figur. Dieser Konzeption entsprechen sieben der zehn Filme:

1. Bertrand Bliers *TENUE DE SOIRÉE* / *ABENDANZUG* (F 1986)
2. Gregg Arakis *THE DOOM GENERATION* (USA / F 1995)
3. Anne Fontaines *NETTOYAGE À SEC* / *EINE SAUBERE AFFÄRE* (F / SP 1997)

43 Vgl. Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin / New York 1995, 23., erweiterte Aufl., S. 33.

44 Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main 1992, 11. Aufl., S. 55.

4. Michael Mayers A HOME AT THE END OF THE WORLD / EIN ZUHAUSE AM ENDE DER WELT (USA 2004) [im Folgenden: HOME]
5. Adam Salkys DARE / DARE – HAB’ KEINE ANGST, TU’S EINFACH! (USA 2009)
6. Tom Tykwers DREI (D 2010)
7. Xavier Dolans LES AMOURS IMAGINAIRES / HERZENSBRECHER (CDN 2010)

Die übrigen drei Filme, die einer Analyse unterzogen werden sollen, lassen sich dagegen der Konstellation >A + B + C< zuordnen; hier treffen drei Figuren aufeinander, wodurch sich vier gleichwertige Möglichkeiten der Paar- beziehungsweise Triebildung (AB / BC / CA / ABC) ergeben:

1. Claude Chabrols LES BICHES / ZWEI FREUNDINNEN (F / I 1968)
2. Andrew Flemings THREESOME / EINSAM, ZWEISAM, DREISAM (USA 1994)
3. Alexis Dos Santos’ GLUE (RA / UK 2006)

Obzwar die Kaufmann’sche Methode der Klassifizierung des Liebesfilms als eigenständiges Genre im Folgenden noch relevant sein wird, wurde für die Filmauswahl dieser Arbeit *keine* Beschränkung auf ein bestimmtes Genre vorgenommen, um auf diesem Wege einen (Sub)Genre-Mix wie THE DOOM GENERATION (in welchem Roadmovie, Horror- / Splatterfilm⁴⁵ und Teenagerromanze⁴⁶ miteinander verquickt sind) ebenso miteinbeziehen zu können wie eine *romantic comedy* (etwa THREESOME), ein Melodram (etwa HOME) et cetera. Auch wurde von einer zeitlichen / nationalen / stilepochalen Beschränkung abgesehen, um nicht einzelne, äußerst lohnende Werke aufgrund ihres Produktionsjahres oder -landes ausschließen zu müssen (etwa LES BICHES von 1968, welcher deutlich früher als die übrigen Primärfilme entstanden ist). Jedoch sollen (und dürfen) all jene Unterschiede im Umgang der Filme mit dem in dieser Arbeit behandel-

45 Marcus Stiglegger expliziert in seinem Artikel über den Splatterfilm, dass dieser kein spezifisches Genre bezeichne, sondern auf eine bestimmte filmische Ästhetik verweise (vgl. Stiglegger, Marcus: *Splatterfilm*. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 571f., hier S. 571).

46 Jürgen Felix zählt die Teenagerromanze als eines der Subgenres auf, durch die sich – seit dem Niedergang des klassischen Hollywoodkinos – »das Spektrum der Liebesfilme nochmals erweitert« habe (Felix 2002, S. 349).

ten Thema, die sich aus der jeweiligen Genrezugehörigkeit beziehungsweise aus dem jeweiligen zeitlichen und/oder kulturellen Kontext der Werke ergeben, keinesfalls ausgeblendet werden; sie werden daher an entsprechender Stelle Berücksichtigung finden.

Maßgeblich wurde die Auswahl der Primärfilme von der Frage bestimmt, ob die Beziehungsdynamiken im jeweiligen Liebestrio (bestehend aus zweien, die eine dritte Figur treffen, oder aus dreien, die sich finden) die Handlung dominieren – ob also die Dreiecks-Liebesgeschichte im Zentrum der filmischen Erzählung steht. Als Orientierungshilfe diente dabei eine Definition vom American Film Institute (AFI) zur Wahl der *100 greatest love stories of all time* aus dem Jahre 2002 – eine Definition, in welcher gar die Möglichkeit enthalten ist, dass *mehr als zwei* Figuren einander in Liebe zugetan sind: Als *love story* gelte »[r]egardless of genre, a romantic bond between two or more characters, whose actions and/or intentions provide the heart of the film's narrative.«⁴⁷

Während jedoch der Ausdruck ›romantic bond‹ in erster Linie auf die ›romantische‹ Liebe (Eros) abzielen scheint, wie sie der Soziologe John Alan Lee als Liebesstil charakterisiert,⁴⁸ kann die Bande zwischen den drei Figuren in den hier zu analysierenden Filmen auch die noch zu erläuternden anderen fünf Lee'schen Liebesstile mit einschließen.⁴⁹ Das Liebesdreieck kann beispielsweise zwei Figuren beinhalten, deren Liebe sich von beiden Seiten oder von einer Seite ausgehend als eine vorwiegend ›freundschaftliche‹ Liebe (Storge) gemäß Lee⁵⁰ gestaltet – insofern das Kriterium der sexuellen Ambivalenz in der *Gesamtkonstellation* des Dreiecks eingelöst wird (wie dies bei HOME, DARE, LES AMOURS IMAGINAIRES und THREESOME der Fall ist). DESIGN FOR LIVING, JULES ET JIM und ähnlich gelagerte Filme, in denen die zwei männlichen Charaktere des Dreiecks eine ›freundschaftliche‹ Liebe verbindet, wurden ausgeschlossen, da die erotische Attraktion im jeweiligen Beziehungsgeflecht gänzlich im Rahmen der Heterosexualität – im *Nicht-Ambivalenten* – bleibt. Alfonso Cuaróns Y TU

47 American Film Institute: *AFI's 100 Years... 100 Passions*. 2002.

<http://www.afi.com/100years/passions.aspx> (Zugriff am 26.10.2013), o. P.

48 Vgl. Küpper, Beate: *Sind Singles anders als die anderen? Ein Vergleich von Singles und Paaren*. 2000 (Bochum, Ruhr-Univ., Inaug.-Diss.). <http://d-nb.info/962287725/34> (Zugriff am 26.10.2013), S. 88.

49 Wobei das AFI-Ranking ebenfalls Filme enthält, in denen die jeweilige Beziehung nicht der ›romantischen‹ Liebe entspricht – so zum Beispiel Bernardo Bertoluccis ULTIMO TANGO A PARIGI / DER LETZTE TANGO IN PARIS (F / I 1972), welcher den 48. Platz der *100 greatest love stories of all time* belegt, oder Lawrence Kasdans BODY HEAT / HEISSBLÜTIG – KALTBLÜTIG (USA 1981), der sich auf Platz 94 befindet.

50 Vgl. Küpper 2000, <http://d-nb.info/962287725/34>, S. 88.

MAMÁ TAMBIÉN (MEX 2001), Antony Cordiers DOUCHES FROIDES (F 2005) und Salvador García Ruiz' CASTILLOS DE CARTÓN / LIEBESSPIELE (SP 2009) bleiben weniger strikt innerhalb sexuell eindeutiger Grenzen. Da die sexuelle Ambivalenz aber letztlich nicht prononciert genug in der jeweiligen Erzählung angelegt ist, wurden die drei Werke ebenfalls nicht als Primärfilme ausgewählt.

Eine Vielzahl von Produktionen erfüllt wiederum zwar das Kriterium der sexuellen Ambivalenz – doch ist jeweils die Geschlossenheit des Liebesdreiecks beziehungsweise die von François Truffaut geschilderte ›Anti-Selektion‹ des Werks nicht (ausreichend) gegeben: In CABARET (USA 1972) von Bob Fosse ist die von Helmut Griem gespielte Figur dem Protagonistenpaar Sally und Brian (Liza Minnelli und Michael York) nicht ebenbürtig, während in Bertrand Bliers LES VALSEUSES / DIE AUSGEBUFFTEN (F 1974) Marie-Ange (Miou-Miou) eine im Vergleich zu Jean-Claude und Pierrot (Gérard Depardieu und Patrick Dewaere) deutlich untergeordnete Rolle zukommt; in Marco Bergers PLAN B (RA 2009) erfüllt die Frauenfigur Laura (Mercedes Quinteros) gar einzig und allein den Zweck, die Geschichte zwischen ihrem Ex-Freund Bruno (Manuel Vignau) und ihrem neuen Freund Pablo (Lucas Ferraro) in Gang zu bringen, indem sie Bruno durch die plötzliche Beendigung der gemeinsamen Beziehung dazu veranlasst, einen unkonventionellen Racheplan – die Verführung Pablos – zu schmieden. In THREE OF HEARTS / DREI VON GANZEM HERZEN (USA 1993) von Yurek Bogayevicz ist Connie (Kelly Lynch) demgegenüber zwar eine gleichwertige dritte Figur, jedoch sind Joe und Ellen (William Baldwin und Sheryllyn Fenn) das deutlich favorisierte Liebespaar innerhalb der filmischen Erzählung.

Während all jene Werke nicht als Primärfilme dieser Arbeit infrage kamen, weil sie jeweils nicht *allen drei* Figuren (beziehungsweise allen Figurenbeziehungen) gleichermaßen gerecht werden, lag der Ausschluss diverser anderer Werke darin begründet, dass jeweils nicht *alle* Figuren einander in Liebe zugezogen sind (sondern zwei von ihnen in erster Linie um die Liebe der dritten Figur rivalisieren).⁵¹ In einigen anderen Werken ist indes die Geschichte des geschlos-

51 Etwa in Carl Theodor Dreyers MICHAEL (D 1924), Mark Rydells THE FOX (CDN 1967), John Schlesingers SUNDAY BLOODY SUNDAY (UK 1971), Agnieszka Hollands TOTAL ECLIPSE (UK / F / B 1995), André Téchinés LES VOLEURS / DIEBE DER NACHT (F 1996), Kevin Smiths CHASING AMY (USA 1997), Ol Parkers IMAGINE ME & YOU / EINE HOCHZEIT ZU DRITT (UK / D 2005), Yoo Has SSANG-HWA-JEOM / BLOOD & FLOWERS – DER WÄCHTER DES KÖNIGS (ROK 2008), Umberto Riccioni CARTENIS DIVERSO DA CHI? / MAL WAS ANDERES? (I 2009), Lisa Cholodenkos THE KIDS ARE ALL RIGHT (USA 2010), Stephen Elliotts ABOUT CHERRY / CHERRY – WANNA PLAY? (USA 2012), Tomasz Wasilewskis PLYNACE WIEZOWCE / TIEFE WASSER (PL 2013) oder Carter Smiths JAMIE MARKS IS DEAD (USA 2014).

senen, sexuell ambivalenten Liebesdreiecks eher als Nebenstrang zu werten.⁵² Zwei spezielle Fälle sind ohne Zweifel Anne Fontaines Werk NATHALIE... / NATHALIE – WEN LIEBST DU HEUTE NACHT? (F / SP 2003) sowie dessen Remake CHLOE (USA / CDN / F 2009) von Atom Egoyan: Hier setzt eine Ehefrau (Fanny Ardant / Julianne Moore) eine Prostituierte (Emmanuelle Béart / Amanda Seyfried) auf ihren Gatten (Gérard Depardieu / Liam Neeson) an, um dessen Treue zu testen – und verfällt alsbald selbst der jungen Frau beziehungsweise deren detaillierten Berichten über die (angeblichen) erotischen Begegnungen mit dem Ehemann. Weil sich die Beziehung zwischen dem Mann und der Prostituierten letztendlich als bloße Behauptung der jungen Frau entpuppt (da die erotischen Begegnungen nie stattfanden), wurden NATHALIE... und CHLOE nicht als Primärfilme ausgewählt.

Neben der Geschlossenheit (dass es sich also, wie Otto Friedrich in seiner Filmkritik zu DREI schreibt, um eine »totale Dreiecksgeschichte«⁵³ handelt) und neben der sexuellen Ambivalenz – in Sascha Westphals Rezension zu LES AMOURS IMAGINAIRES ist von einer »queeren Überschreibung«⁵⁴ von JULES ET JIM die Rede – galt es, weitere Punkte festzulegen, um die Filmauswahl einzugrenzen. So wurden etwa Filme mit einer (zu) starken *vierten* Figur ausgeschlossen. Dies betrifft beispielsweise Philip Kaufmans HENRY & JUNE (USA 1990), in dem Anaïs Nin (Maria de Medeiros) und das Ehepaar Henry und June Miller (Fred Ward und Uma Thurman) eine Dreiecksliebe verbindet. Aufgrund der Tatsache, dass Anaïs' Gatte Hugo (Richard E. Grant) den Handlungsverlauf als vierter Akteur wesentlich mitbestimmt – und somit nicht die Dynamik des Beziehungsgeschehens *im Dreieck* das alleinige Erzählzentrum ausmacht –, wurde Kaufmans Werk nicht als Primärfilm ausgewählt. Darüber hinaus ist in HENRY & JUNE das Kriterium, dass in *jeder* Figurenbeziehung eine gegenseitige Verbundenheit be-

52 Etwa in Volker Schlöndorffs BAAL (BRD 1970), Jim Sharmans THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (UK / USA 1975), Austin Chicks XX/XY / COLES UND DIE FRAUEN (USA 2002), John Duigans HEAD IN THE CLOUDS / DIE SPIELE DER FRAUEN (UK / CDN 2004), Bill Condon's KINSEY / KINSEY – DIE WAHRHEIT ÜBER SEX (USA / D 2004), Sébastien Lifshitz' WILD SIDE (F / B / UK 2004), Christophe Honorés LES CHANSONS D'AMOUR / CHANSON DER LIEBE (F 2007), Gregor Jordans THE INFORMERS (USA / D 2008), Alexis Dos Santos' UNMADE BEDS / LONDON NIGHTS (UK 2009), Eytan Fox' TAMID OTO CHALOM / MARY LOU (IL 2009), Christophe Honorés LES BIEN-AIMÉS / DIE LIEBENDEN – VON DER LAST, GLÜCKLICH ZU SEIN (F / UK / CZ 2011), Sophie Hydes 52 TUESDAYS (AUS 2013) oder Jalil Lesperts YVES SAINT LAURENT (F 2014).

53 Friedrich, Otto: *Liebe in jeder Beziehung*. 2011. <http://www.furche.at/system/downloads.php?do=file&id=1930> (Zugriff am 26.10.2013), o. P., Herv. d. Verf.

54 Westphal, Sascha: *Narzissen unter sich*. 2011. http://www.sissymag.de/texte/1102_herzensbrecher.html (Zugriff am 26.10.2013), o. P.

stehen muss, nicht erfüllt, da etwa Hugo und June kein inniges Verhältnis zueinander haben. Weitere Beispiele für Filme, in denen es um die Gefühlsverstrickungen in einem Figurenquartett geht (und die deshalb ausgeschlossen wurden), sind André Téchinés *LES ROSEAUX SAUVAGES / WILDE HERZEN* (F 1994) mit Henri (Frédéric Gorny) als starke vierte Figur, die in den Liebesreigen von François, Maité und Serge (Gaël Morel, Élodie Bouchez und Stéphane Rideau) miteinbezogen wird, sowie François Ozons *GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES / TROPFEN AUF HEISSE STEINE* (F 2000), in welchem Véra (Anna Thomson) zum Liebestrio Léopold / Franz / Anna (Bernard Giraudeau / Malik Zidi / Ludivine Sagnier) hinzustößt; in Maria Maggentis *PUCCINI FOR BEGINNERS* (USA 2006) ist die Figur ›Samantha‹ (Julianne Nicholson) die wichtige Vierte neben Allegra, Philip und Grace (Elizabeth Reaser, Justin Kirk und Gretchen Mol) – und in *BEING JOHN MALKOVICH* (USA 1999) von Spike Jonze ist es der Schauspieler John Malkovich (gespielt von John Malkovich), der (unfreiwillig) eine ausschlaggebende Rolle im geschlossenen, sexuell ambivalenten Beziehungsdreieck Craig / Lotte / Maxine (John Cusack / Cameron Diaz / Catherine Keener) einnimmt.

Auch Filme, in denen amouröse Spannungsfelder entworfen werden, welche aus mindestens *fünf* Figuren bestehen, von denen wiederum drei in einer geschlossenen, sexuell ambivalenten Beziehung zueinander stehen, mussten unberücksichtigt bleiben. Als Musterbeispiel eines solchen Spannungsfeldes sei Woody Allens *VICKY CRISTINA BARCELONA* (SP / USA 2008) genannt, in welchem Vicky und Doug (Rebecca Hall und Chris Messina) das Figurendreieck Cristina / Juan Antonio / Maria Elena (Scarlett Johansson / Javier Bardem / Penélope Cruz) ergänzen. Zudem seien erwähnt: Rainer Werner Fassbinders *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* (BRD / I 1971), Lisa Cholodenkos *LAUREL CANYON* (USA 2002), Roger Avarys *THE RULES OF ATTRACTION / DIE REGELN DES SPIELS* (USA / D 2002) und Robert Salis' *GRANDE ÉCOLE / GRANDE ÉCOLE – SEX IST EINE WELT FÜR SICH* (F 2004).

Ferner wurde auf Filme verzichtet, in denen sich zwei Familienmitglieder unterschiedlichen Geschlechts zur selben Person hingezogen fühlen und diese Gefühle von jener Person in beide Richtungen erwidert werden. So sind etwa Vater und Tochter (Götz George und Jeanette Hain) in Hermine Huntgeburths *DAS TRIO* (D 1998) einem Dritten (Felix Eitner) in gegenseitiger Liebe verbunden. In Baltasar Kormákurs *101 REYKJAVÍK / 101 REYKJAVIK* (IS / DK / F / N / D

2000) liebt eine Dritte (Victoria Abril) hingegen gleichzeitig Mutter und Sohn (Hanna María Karlsdóttir und Hilmi Snær Guðnason) und wird dabei von beiden zurückgeliebt (wobei das Beziehungsgeflecht mit der Freundin des Sohnes [Þrúður Vilhjálmssdóttir] noch eine vierte Figur mit einschließt); ebenso entwickelt sich in Egoys *CHLOE* ein Beziehungsdreieck zwischen Mutter, Sohn und der Titelfigur (Julianne Moore, Max Thieriot und Amanda Seyfried) – wenn gleich dieses Dreieck nicht im Handlungszentrum des Werks steht (und mit dem Ehemann / Vater [Liam Neeson] auch hier ein Vierter mit im Spiel ist). Die Figurenkonstellation ›Bruder / Schwester / Dritte(r)‹ findet sich zum Beispiel in Julian Jarrolds *BRIDESHEAD REVISITED / WIEDERSEHEN MIT BRIDESHEAD* (UK / I / MA 2008) sowie in Achim von Borries' *WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN* (D 2004), obgleich das Beziehungsdreieck Günther / Hilde / Hans (August Diehl / Anna Maria Mühle / Thure Lindhardt) wieder Teil eines amourösen Spannungsfeldes ist, das zwei weitere Figuren (Daniel Brühl als Paul und Jana Pallaska als Elli) mit einschließt. Da in den genannten (und in vergleichbaren) Filmen durch die verwandtschaftliche Beziehung zwischen den zwei Figuren unterschiedlichen Geschlechts und durch die beidseitige Attraktion, die jeweils zur dritten Figur besteht, sowohl die Geschlossenheit als auch die sexuelle Ambivalenz des Beziehungsdreiecks grundsätzlich gegeben ist, entsprechen manche der Werke den Kriterien dieser Arbeit und könnten der Konstellation ›2 + 1‹ zugeordnet werden. Die Filme wurden jedoch aus der Untersuchung ausgeklammert, weil sich aus dem Verwandtschaftsverhältnis des jeweiligen Protagonistenpaares andere Schwerpunkte ergeben würden als jene, die in dieser Arbeit gesetzt werden sollen.

Die Motive für den Ausschluss diverser anderer Werke – Coline Serreaus *POURQUOI PAS! / WARUM NICHT!* (F 1977), Randal Kleisers *SUMMER LOVERS* (USA 1982), Rawson Marshall Thurbers *THE MYSTERIES OF PITTSBURGH / EIN VERHÄNGNISVOLLER SOMMER* (USA 2008), Joaquín Oristrells *DIETA MEDITERRÁNEA* (SP 2009), Rudolf Thomes *DAS ROTE ZIMMER* (D 2010) sowie Xavier Villaverdes *EL SEXO DE LOS ÁNGELES / THE SEX OF ANGELS* (SP / BR 2012) – sollen in Zusammenhang mit der nun folgenden Schilderung der Intention und des Aufbaus dieser Arbeit noch dargelegt werden.

Die Leitfrage dieser Arbeit lautet: Welche narrativen und ästhetischen Potenziale bergen Filme über geschlossene, sexuell ambivalente Dreiecksbeziehungen? Es gilt, den Innovationen nachzuspüren, die von solchen Filmen gewagt werden (können) – sei es eine bildkompositorische Figurenanordnung, die sich von den Regularitäten der kinematografischen Präsentation eklatant unterscheidet; sei es eine eingängige filmische Standardsituation, die durch entsprechende Variation ins Unerwartete, eventuell gar ins Irritierende getrieben wird; oder seien es Protagonisten, die den geschlechterspezifischen (und Mainstream-Kino-spezifischen) Rollenbildern nicht recht entsprechen wollen. All diese sich bietenden Möglichkeiten der Figurenzeichnung, Dramaturgie und Bildfindung, die – im Idealfall – zu »Abweichungen von Denk- und Darstellungsklischees«⁵⁵ führen können, sollen ins Blickfeld genommen werden.

Da ein geschlossenes, sexuell ambivalentes Liebesdreieck nicht mit der bereits angedeuteten Norm – der Beschränkung auf das heterosexuelle Paar – übereinstimmt, soll jene Norm zunächst näher betrachtet werden. Dies soll unter Einbezug eines »Grundbegriff[s] der Queer-Theorie«⁵⁶ geschehen: der Heteronormativität. Gemeint ist damit »ein binäres, zweigeschlechtlich und heterosexuell organisiertes und organisierendes Wahrnehmungs-, Handlungs- und Denkschema.«⁵⁷ Um dieses Schema zu erörtern, sollen einige Grundgedanken der Gender und Queer Studies – etwa Judith Butlers *heterosexual matrix* – in die Arbeit eingebracht werden. Im darauffolgenden Unterkapitel ›Heteronormativität im Kino‹ soll kurz darauf eingegangen werden, inwiefern sich jenes Schema in der Darstellung von Liebesbeziehungen im Film registrieren lässt. Aufgrund des begrenzten Umfangs soll an dieser Stelle lediglich die Darstellung in Mainstream-Filmen berücksichtigt werden. Unter ›Mainstream-Filmen‹ werden dabei, nach Jens Eder, alle Spielfilme verstanden, »die durch die Verwendung konventioneller Mittel auf Popularität bei einem großen Publikum und auf den

55 Koebner, Thomas: *Kanon / Wertung*. In: Ders. (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002c, S. 287–290, hier S. 287; Koebner nennt solcherlei Abweichungen (neben anderen Punkten) als ›objektive‹ Befunde, durch welche die grundsätzliche Relativität von Filmbewertung eingegrenzt werde.

56 Schroedter, Thomas / Vetter, Christina: *Polyamory. Eine Erinnerung*. Stuttgart 2010 (*Reihe theorie.org*). S. 57.

57 Degele, Nina: *Männlichkeit queeren*. In: Bauer, Robin / Hoenes, Josch / Woltersdorff, Volker (Hg.): *Unbeschreiblich männlich. Heteronormativitätskritische Perspektive*. Hamburg 2007, S. 29–42, hier S. 30.

kommerziellen Erfolg hin angelegt sind.«⁵⁸ Die Darstellung von Liebesbeziehungen in Filmen solcher Art soll hier zunächst als Hintergrundfolie dienen, um in Kapitel 4 und 5 die Abweichung (beziehungsweise eine mögliche Form der Abweichung) zu untersuchen.

In den Unterkapiteln 3.1 (›Das trianguläre Begehren‹) und 3.2 (›Polyamory‹) soll es zur komprimierten Vorstellung zweier Konzepte kommen, um diese für die Filmanalyse jeweils noch heranziehen zu können: zum einen der Theorie des triangulären Begehrens, die René Girard in *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität* entwickelt, zum anderen des als ›Polyamory‹ bezeichneten Beziehungskonzepts, dem sich Thomas Schroedter und Christina Vetter in *Polyamory: Eine Erinnerung* widmen.

Die Analyse der filmischen Dreiecksbeziehungen, die daran anschließen soll, wird sich zunächst, wie oben erwähnt, in die Konstellationen ›2+1‹ und ›A+B+C‹ aufgliedern. In beiden Fällen wird das Hauptaugenmerk auf zwei Aspekte gerichtet sein:

1. Welche Aussagen lassen sich über Anlage und Darstellung der Figuren treffen?
2. Welche Gestaltung erfahren die Beziehungsdynamiken im ›totalen‹ Dreieck?

Insbesondere hinsichtlich der ersten Konstellation – in welcher eine dritte Figur ins Dasein eines Paares tritt – sollen die Subjekt / Objekt-Relationen beziehungsweise die Blickstrukturen, die innerhalb des im Filmverlauf entstehenden Dreiecks vorliegen, herausgearbeitet werden – obgleich dieser Punkt natürlich auch in Bezug auf die zweite Spielart (›A+B+C‹) relevant sein wird.

Um die in den einzelnen Filmen verhandelten Figurendreiecke im Rahmen dieser Arbeit gegenüberstellen zu können, war es bei der Auswahl der Werke von Belang, dass eine gewisse Vergleichbarkeit gegeben ist. Die Konstellation ›2+1‹ betreffend ging es vor allem darum, dass einerseits die Paare, andererseits die dritten Figuren der Filme bestimmte gemeinsame Merkmale aufweisen.

58 Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg 1999 (*Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte*, Bd. 7), S. 6.

Bei der Sichtung der infrage kommenden Werke stellten sich zwei Paarkonstellationen als vorherrschend heraus: das enge Freundespaar sowie das Ehe- / Liebespaar, jeweils bestehend aus einer Frau und einem Mann. Filme mit anderen Paarkonstellationen wurden daher als Primärfilme dieser Arbeit ausgeschlossen. Dies betrifft *DAS ROTE ZIMMER*: Darin begegnet der Kussforscher Fred (Peter Knaack) dem Frauenpaar Luzie und Sibil (Katharina Lorenz und Seyneb Saleh), welches die Seele der Männer zu erkunden gedenkt. Neben der Paarkonstellatation entspricht hier auch die Darstellung des Dritten – welcher angesichts der beiden verführerischen Frauen nicht weiß, wie ihm geschieht, und (so Ekkehard Knörer) in seiner Weltfremdheit »eine sehr typische Thome'sche Männerfantasie«⁵⁹ ist – nicht der vorherrschenden (und daher für diese Arbeit interessanten) Erscheinungsform.

Bezüglich der dritten Figur erwies sich eine spezielle Art und Weise, wie diese Figur filmisch in Szene gesetzt beziehungsweise von dem Protagonistenpaar (und dem Zuschauer / der Zuschauerin) wahrgenommen wird, als gemeinsame, wenn auch überaus diffuse Komponente vieler Filme: Die dritte Figur erscheint in diesen Fällen als Projektionsfläche für Sehnsüchte und Begierden. Diese Einsicht führte dazu, dass Werke, die jene Komponente *nicht* besitzen, ausgeschlossen wurden. Hierzu zählt *THE MYSTERIES OF PITTSBURGH*, in welchem der junge Art (Jon Foster) das Paar Cleveland und Jane (Peter Sarsgaard und Sienna Miller) kennen und lieben lernt; Art – der Dritte – ist in Rawson Marshall Thurbers Film die zentrale Figur, die ihre Gedanken und Gefühle mittels *voice-over* zum Ausdruck bringt, während der Zuschauer / die Zuschauerin das Paar Cleveland und Jane ausschließlich aus Arts Perspektive erlebt. Auch in *DIETA MEDITERRÁNEA* und in *EL SEXO DE LOS ÁNGELES* fungiert der Dritte (gespielt von Alfonso Bassave beziehungsweise von Álvaro Cervantes) kaum als Projektionsfläche; hinzu kommt, dass in *DIETA MEDITERRÁNEA* *eine* Figur (Olivia Molina als Sofía) deutlich im Mittelpunkt steht – und dass beide Werke sowohl dramaturgisch als auch ästhetisch wenig ergiebig (für diese Arbeit) anmuten, da sie in ihrer Erzählweise, Figurenzeichnung und Bildgestaltung weitaus konventioneller wirken als die zehn ausgewählten Filme. Lina (Valerie Quennessen), die dritte Figur in Randal Kleisers *SUMMER LOVERS* von 1982, *entspricht* wiederum

59 Knörer, Ekkehard: *Wie sie die Angeln werfen*. 2011. <http://www.taz.de/!64180/> (Zugriff am 26.10.2013), o. P.

der Darstellung als Projektionsfläche. Ihre Beziehung zu dem Paar Michael und Cathy (Peter Gallagher und Daryl Hannah) bleibt aber im heterosexuellen Rahmen: Nach dem Liebeserlebnis von Michael und Lina freunden sich die Ehefrau und die Geliebte an – und beginnen mit Michael ein Leben *zu dritt*.

Was die sieben Primärwerke mit der Konstellation ›2 + 1‹ betrifft, so soll in dieser Arbeit besagte Art und Weise der Inszenierung beziehungsweise Wirkung der dritten Figur tiefer ergründet werden. Dafür soll – neben weiteren Texten – das von Eva Eßlinger und anderen herausgegebene Werk *Die Figur des Dritten* herangezogen werden, in welchem jene Figur – wie der Untertitel der Publikation besagt – als ein *kulturwissenschaftliches Paradigma* konturiert wird. Ferner sollen einige Ansätze aus Laura Mulveys Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* miteinbezogen werden, um die Strategien zur Darstellung der dritten Figur auf der Kamera- und Montageebene zu bestimmen. In Mulveys Grundlagentext der feministischen Filmtheorie (1973 erstmals erschienen) heißt es, das Kino biete »a number of possible pleasures. One is scopophilia (pleasure in looking).«⁶⁰ Der Frau komme, so Mulvey, eine exhibitionistische Rolle zu, in welcher sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt werde.⁶¹ Jene »*to-be-looked-at-ness*«⁶² trifft auch auf einige der dritten Figuren in den Primärwerken mit der Konstellation ›2 + 1‹ zu. Da es sich bei diesen jedoch ausnahmslos um *männliche* Figuren handelt, sollen an dieser Stelle Überlegungen zur Inszenierung männlicher Figuren beziehungsweise Schauspieler in die Untersuchung einfließen. Allgemeine Überlegungen solcher Art finden sich etwa in Texten von Steve Neale und Richard Dyer, wohingegen sich unter anderen Miriam Hansen, Steven Cohan und Annette Brauerhoch in Beiträgen jeweils auf einen konkreten Einzelfall – das heißt: auf die Präsentation *eines* Schauspielers in einem bestimmten Werk (oder mehreren Werken) – beziehen.

Auf zwei filmische Darstellungen männlicher Figuren soll detaillierter eingegangen werden: zum einen auf die Darstellung von James Dean beziehungsweise der Figur ›Jim‹ in Nicholas Rays *REBEL WITHOUT A CAUSE / ...DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN* (USA 1955), zum anderen auf die Darstellung der Figur des Gastes, verkörpert von Terence Stamp, in Pier Paolo Pasolinis *TEOREMA /*

60 Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke (u.a.) 2009 (*Language, discourse, society*), 2. Aufl., S. 16.

61 Vgl. ebd., S. 19.

62 Ebd., S. 19, Herv. i. O.

TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE (I 1968). Obgleich in beiden Werken *kein* geschlossenes, sexuell ambivalentes Dreieck arrangiert wird, lassen sich in ihnen gewisse Inszenierungsmodalitäten erkennen, die sich in den sieben Primärfilmen mit der Konstellation ›2+1‹ wiederfinden und daher für die Analyse von Bedeutung sein werden – so zum Beispiel die Wahl der Kameraeinstellungen, um das Begehren nach Jim beziehungsweise nach dem Gast, welches jeweils von den übrigen Figuren ausgeht, visuell umzusetzen.

Während neun der zehn zu analysierenden Werke den fixierten Kriterien *in toto* entsprechen, ließe sich gegen die Aufnahme von *LES AMOURS IMAGINAIRES* als Primärfilm einwenden, dass Nicolas (Niels Schneider) – der Dritte – dem Protagonistenpaar Marie und Francis (Monia Chokri und Xavier Dolan) nicht ebenbürtig ist und dass das Werk (um François Truffauts Worte aufzugreifen) wohl nicht das Bedürfnis verspürt, ihn gleichermaßen zu ›lieben‹. Damit wäre die Geschlossenheit nicht erfüllt. Jedoch ist Nicolas keine Randfigur; er mutet nicht etwa wie ein *prick* oder *dweeb* im Rubinfeld'schen Sinne an. Das Zustandekommen einer Liebesbeziehung zwischen Nicolas und Marie oder Francis kann als Erzählziel aufgefasst werden.

Erwähnt sei überdies, dass die Zuordnung von *HOME* zur Konstellation ›2+1‹ weniger klar ist als in den übrigen neun Fällen. Da Anlage und Darstellung der Figur ›Bobby‹ (Colin Farrell) jener oben beschriebenen Art und Weise der Inszenierung / Wirkung des Dritten aber exakt entsprechen und Jonathan und Clare (Dallas Roberts und Robin Wright) bei Bobbys Ankunft in New York ein Freundespaar bilden, wurde der Film der Konstellation ›2+1‹ zugeordnet – obschon er sich dadurch, dass sich Bobby und Jonathan schon seit Jugendtagen kennen, erzählerisch von den restlichen Werken mit jener Konstellation unterscheidet.

Da sich nicht alle Aspekte der Primärfilme beziehungsweise der darin zum Thema gemachten Dreiecksbeziehungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit erfassen lassen, wurde eine bestimmte »filmische Maßeinheit«⁶³ auserwählt, um die Analyse der zehn Werke im sechsten Kapitel fortzuführen: die Standardsituation.

63 Cuntz, Vera: *Kalkulierter Schrecken. Standardsituationen in der ALIEN-Filmreihe*. Remscheid 2007 (*Filmstudien*, Bd. 55), S. 9.