

Für Rudi, per Nachsendeantrag.

„Segle, Herz, in allen Winden“

Heike Anna Hierlwimmer

Geschlechterkampf mit Happy-End

**Die angelsächsische Sittenkomödie von der
Restoration Comedy bis zur Screwball Comedy of Manners**

Diese Arbeit wurde dem Fachbereich II der Universität Trier im Mai 2005 als Dissertationsschrift vorgelegt. Die mündliche Prüfung wurde am 27.07.2005 abgelegt.

Betreuung: Prof. Dr. Horst Breuer, Universität Trier
Erster Gutachter: Prof. Dr. Horst Breuer, Universität Trier
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Martin Loiperdinger, Universität Trier

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Anfänge der Restoration Comedy: 1660-1700.....	6
2.1 England 1660 bis 1700.....	6
2.2 Das Theater der Restaurationszeit.....	9
2.3 Die Restoration Comedy.....	12
2.4 Der Kampf der Geschlechter in der Restoration Comedy.....	19
3. Die Krise der Comedy of Manners: Das 18. und 19. Jahrhundert.....	40
3.1 Die Dürrezeit der Comedy of Manners im 18. Jahrhundert.....	40
3.2 Die Renaissance der Comedy of Manners am Ende des 19. Jahrhunderts.....	45
4. Die Comedy of Manners in Großbritannien und den USA: Das 20. Jahrhundert.....	63
4.1 Comedy of Manners und Geschlechterkampf zu Beginn des 20. Jahrhunderts.....	63
4.2 Moderne Comedy of Manners am Broadway.....	87
Exkurs: Comedy of Manners in den USA – Royall Tyler: <i>The Contrast</i>	91
5. Die (Traum)Fabrik Hollywood in den 1930er Jahren.....	97
5.1 Hollywoods goldene Ära.....	97
5.2 Hollywood in der Depression.....	108
6. Die Screwball Comedy of Manners.....	121
6.1 Vom Theater zum Film: Einige Überlegungen zur interkulturellen, intermedialen und intertextuellen Betrachtung der Comedy of Manners.....	121
6.2 Die Screwball Comedy of Manners als Filmgenre.....	133
7. Screwball Comedies of Manners: Zwei Beispiele.....	148
7.1 Das freiwillig getrennte Paar: <i>The Awful Truth</i>	148
7.2 Das unfreiwillig vereinte Paar: <i>Bringing up Baby</i>	163

8. Ein Genre im Wandel der Zeit: Screwball Comedies 1949 bis 2002.....	174
8.1 Die Studios im Zugzwang: Nachkriegszeit, 1950er und 1960er Jahre...	174
8.2 Hollywood in der Krise: Die 1970er und 1980er Jahre.....	183
8.3 Die 1990er und das neue Jahrtausend: Ein Neubeginn?.....	188
9. Fazit.....	194

Filmographie

Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Die englische Monarchie des 17. Jahrhunderts und die demokratischen USA des 20. Jahrhunderts haben auf den ersten Blick ebenso wenig gemeinsam wie das elitäre Theater der Restaurationsepoche mit dem Massenmedium des Hollywood-Kinos. Und dennoch müssen dem aufmerksamen Zuschauer einer Inszenierung von *The Way of the World* und einer Vorführung von *The Awful Truth* eine ganze Reihe frappierender Ähnlichkeiten ins Auge fallen, die den räumlichen, zeitlichen und kulturellen Sprung über knapp zweieinhalb Jahrhunderte, zwei Kontinente, zwei Staatsformen und zwei Medien hinweg offensichtlich unbeschadet überstanden haben.

Auf der Bühne oder der Leinwand entwickelt sich dort inmitten einer sehr kultivierten, privilegierten Gesellschaft in einer luxuriösen Umgebung die Liebesgeschichte zwischen einem Mann und einer Frau, die offensichtlich für einander bestimmt sind, diesen Umstand aber möglichst lange vor sich selbst, dem anderen und dem Publikum leugnen zu wollen scheinen. Die beiden sind jung, schön, attraktiv, intelligent, gebildet und vermögend, und ihr Umgang miteinander gestaltet sich als eine Serie von Maskeraden, Tricks, Intrigen und Wortgefechten, die sie vor den Augen des Publikums und der gehobenen Gesellschaft um sie herum inszenieren und austragen.

Das Vergnügen der Zuschauer scheint dabei kaum größer zu sein als das der Kontrahenten, denn so oft auch einer der beiden an seine Grenzen zu stoßen und Niederlagen einzustecken scheint, so rasch und elegant nimmt er Anlauf zum nächsten Schlagabtausch und genießt dabei die Energie und Versiertheit seines Gegenübers mindestens ebenso sehr wie das Gefühl der eigenen Stärke. Am Ende entwirft das Paar seine gemeinsame Zukunft, die den Vorgaben der Gesellschaft weder blind unterworfen ist noch in offener Konfrontation zu ihnen steht. Das Liebeswerben dieser beiden ist mit dem Eintritt in die Institution Ehe nicht beendet, sondern wird als konstruktive, kreative, mitunter auch aggressive, immer jedoch lustvolle Auseinandersetzung zweier Partner und Individuen fortgesetzt werden.

Die inhaltlichen und stilistischen Parallelen zwischen den dramatischen Genres der ‚Restoration Comedy‘ und der ‚Screwball Comedy‘ sind jedoch nicht nur im direkten Vergleich eines Theaterstücks von William Congreve und eines Hollywoodfilms wie *The Awful Truth* deutlich zu erkennen. Es gibt auch eine nachweisbare literatur- und kulturgeschichtliche Entwicklung der angelsächsischen Sittenkomödie. Sie führt von den Komödien Congreves, Wycherleys und Ethereges in der Restaurationsepoche durch eine relative Dürrephase im 18. und 19. Jahrhundert zu einer Renaissance um die

Jahrhundertwende, die vor allem von Oscar Wilde getragen und im 20. Jahrhundert von William Somerset Maugham und Noel Coward fortgeführt wird. Deren Einfluß erstreckt sich bald über das Londoner Westend hinaus auf den Broadway, dessen Theaterlandschaft wiederum dank intensiver wechselseitiger Beziehungen einen erheblichen künstlerischen Anteil an der Glanzzeit Hollywoods in den 1930er Jahren hat.

Die hier behandelten Theaterstücke und Filme zeichnen also den unterschiedlich stark „ausgetretenen“, von mehr oder weniger Zuschauern gesäumten, insgesamt jedoch kontinuierlichen Weg von der Restoration Comedy zu einer hier so genannten „Screwball Comedy of Manners“ nach. Der Auswahl sämtlicher Film- und Theaterkomödien liegen dabei keine wie auch immer gearteten „empirischen“ Kriterien zugrunde, sondern ausschließlich die Frage danach, ob und warum sie als (Screwball) Comedy of Manners bezeichnet werden können. In keinem Fall repräsentieren sie die gesamte politische, mediale oder künstlerische Struktur ihrer jeweiligen Epoche, sondern lediglich deren dominante Ideologie und Kultur. Sie sind von ihren Produzenten, Autoren und Darstellern sämtlich als kommerzielle populäre Unterhaltung eines zeitgenössischen Publikums konzipiert und gehören inzwischen einem etablierten Literatur- beziehungsweise Filmkanon an, dessen mehr oder minder konservative, beliebige oder unausgewogene Zusammensetzung hier nicht näher problematisiert werden soll.

Die Stücke und Filme werden im weitesten Sinne als „Texte“ der dramatischen Gattung sowohl textimmanent interpretiert als auch kulturhistorisch, politisch und sozial kontextualisiert. Statistische Daten, etwa aus dem Bereich der Publikumsforschung, werden in diesem Sinne nur zur unterstützenden Kontextualisierung einbezogen, nicht jedoch als eigenständiger oder vorrangiger Forschungsansatz verfolgt. Der Erfolg der einzelnen Filme variiert beispielsweise enorm, und selbst ein Vergleich zweier Kassenschlager gerät bei einem Filmkorpus aus sieben Jahrzehnten zu einer schwierigen Angelegenheit, da sich die Bevölkerungsgröße, die Zahl der Kinobesuche und die Bedeutung des Kinos generell in dieser Zeit enorm gewandelt haben, ganz zu schweigen von den modernen Möglichkeiten, Filme per DVD und VHS im „Heimkino“ zu konsumieren. Auch die Theaterstücke waren in ihrer Entstehungszeit und den nachfolgenden Epochen ganz unterschiedlich erfolgreich, und darüber hinaus hat selbst ein „objektiver“ kommerzieller Erfolg per se nichts mit der Beurteilung generischer Merkmale zu tun. *The Way of the World* und *Bringing up Baby* fanden im Jahr 1700

beziehungsweise 1938 bei Publikum und Kritikern keine Gnade und gelten heute als Krönung und Prototyp der Restoration Comedy beziehungsweise Screwball Comedy.

Gerade für eine diachrone Betrachtung der Sittenkomödie bietet sich eine Vielzahl von Themen, wie zum Beispiel der Kontrast zwischen Stadt und Land oder die Konflikte zwischen junger und alter Generation, an. Der Fokus dieser Arbeit liegt aber auf dem Geschlechterkampf oder „battle of the sexes“ der Protagonistinnen und Protagonisten. Dieser feststehende Begriff, der oftmals als kürzeste Definition besonders der Screwball Comedy dient, wird hier ganz wörtlich genommen: Untersucht wird der Kampf zwischen den Geschlechtern, zwischen Mann und Frau, als Symptom und Ausdruck ihrer Liebe. Die Unterscheidung zwischen ‚sex‘ und ‚gender‘, biologischem und sozialem Geschlecht, wird dabei immer dann thematisiert, wenn Held oder Heldin mit traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit spielen, sie bewußt karikieren und instrumentalisieren oder aber gegen ihren Willen vorübergehend aufgeben müssen.

Eine prinzipielle Infragestellung oder Aufhebung des wie auch immer gearteten und sich artikulierenden Unterschieds von „männlich“ und „weiblich“ steht hier jedoch nicht zur Debatte; sie würde den Kern des Genres, den Kampf zweier distinkter Geschlechter, qua Definition unmöglich machen. Diese Sichtweise läuft selbstverständlich der Auffassung zuwider, daß jede Form von Geschlechtlichkeit erstens sozial konstruiert und zweitens als solche stets problematisch ist und zu einer systematischen Unterdrückung insbesondere des weiblichen Individuums mißbraucht werden kann. In den hier behandelten Filmen und Theaterstücken fällt, sofern dies nicht anders vermerkt wird, jedoch nicht der bewußte oder unterbewußte Kampf von Männern oder Frauen gegen die restriktive Natur ihrer geschlechtlichen Identität auf, sondern meist ganz im Gegenteil der Kampf selbst-sicherer und sich-selbst-bewußter Männer und Frauen mit Vertretern des jeweils anderen Geschlechts. Zudem wird dieser Kampf, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus nicht per se als unangenehm oder frustrierend empfunden, sondern letztlich als Basis des Liebeswerbens und als Möglichkeit, die eigene Persönlichkeit und die des anderen kennenzulernen, zu erproben und weiter zu entwickeln.

Die Frage nach dem „richtigen“ Umgang der Geschlechter, also nach den Möglichkeiten und Bedingungen für ein beiderseitig befriedigendes und lohnendes Miteinander, wird in der (Screwball) Comedy of Manners implizit und explizit ausführlich thematisiert und knüpft insofern automatisch an sämtliche zentralen

Diskussionen des Feminismus an. Insbesondere die Protagonistinnen der hier behandelten Filme und Theaterstücke der 1920er und 1930er Jahre vertreten ganz offensichtlich die Forderungen der „first-wave feminists“ nach einer politischen und juristischen Gleichberechtigung der Geschlechter beziehungsweise profitieren zum Beispiel in puncto Wahlrecht, Bildung und Scheidungsrecht bereits von den Errungenschaften der ersten Feministinnen (vgl. Colebrook 117-121). Auch die Aufwertung spezifisch weiblicher Qualitäten, wie sie von „second-wave feminists“ betrieben wird, findet insofern Eingang in die Komödien, als das Auspielen weiblicher Reize und Rollenmuster legitimes Mittel im Kampf der Geschlechter ist und von den Protagonisten oft sogar insgeheim geschätzt und honoriert wird (vgl. Colebrook 127-130).

Lediglich die radikale Kritik der „third-wave feminists“ an den Kategorien ‚sex‘ und ‚gender‘ als ideologischen Machtinstrumenten findet in der *Comedy of Manners* aus den genannten Gründen nur bedingt ein Ventil (vgl. Colebrook 145-147). Die feministische Filmkritik, wie sie beispielsweise von Laura Mulvey vertreten wird, ist für eine Betrachtung der *Screwball Comedy* sogar gänzlich ungeeignet (vgl. White 119-121). Maria DiBattista erklärt diesbezüglich im Vorwort ihrer Arbeit zu „fast-talking dames“, den *Screwball*-Heldinnen, sehr einleuchtend:

You will find little mention of the feminist critique of film as a tool of ideological oppression and the camera as an instrument of the ‚male gaze‘, catering to voyeurs and fetishists. Even if this critique were true, which I don’t think it is, it wouldn’t seriously affect my argument, since the fast-talking dame doesn’t stand or sit or lie still long enough to satisfy such customers. (DiBattista xiii)

Für die synchrone und diachrone Darstellung der *Screwball Comedy of Manners* ist eine „feministische“ Herangehensweise also einerseits absolut sinnvoll und sogar notwendig, um den starken Frauenfiguren der Komödien gerecht zu werden, doch andererseits darf sie nicht dazu führen, das Genre als rein weibliche Angelegenheit zu betrachten. Der Kampf zwischen zwei Geschlechtern und zwei ebenbürtigen Kontrahenten bildet den Kern einer jeden *Comedy of Manners*, und daher muß auch einer wissenschaftlichen Arbeit daran gelegen sein, beide Parteien in ihrem Konflikt und, noch viel wichtiger, in ihrer Verständigung und Einigung zu zeigen.

Für eine interkulturelle und intermediale Analyse, wie sie in den folgenden Kapiteln unternommen wird, scheint die Wahl eines speziellen „Forschungsansatzes“, der beiden Medien, beiden Kulturen und der beträchtlichen Zeitspanne von drei Jahrhunderten gerecht wird, besonders wichtig – und prekär – zu sein. Auch wenn hier keine konkreten

Reaktionen einzelner Zuschauer oder verschiedener, ohnehin kaum rekonstruierbarer Publika untersucht werden, so sollen doch die möglichen Wirkungen, Vorbildfunktionen oder Konfliktpotentiale aufgezeigt werden, die ein Stück oder ein Film im sozialen, politischen und kulturellen Kontext seines Entstehens haben konnte. Angesichts der Vielzahl von Forschungsrichtungen, die Douglas Kellner völlig zurecht von den „theory wars of the past two decades“ sprechen läßt, wäre seine Position für Film- und Literaturwissenschaftler gleichermaßen sinnvoll: „My own take on the cacophony of contemporary approaches to film is that it is not a question of either/or and that a variety of approaches can be deployed to engage the relations of film to society.“ (Kellner 357)

In diesem Sinne sollte die vorliegende Arbeit als Versuch verstanden werden, die Evolution des Genres Screwball Comedy of Manners von der Sittenkomödie des englischen Restaurationstheaters bis zum US-amerikanischen Filmgenre der 1930er Jahre exemplarisch aufzuzeigen und seine weitere Entwicklung bis zur Jahrtausendwende nachzuverfolgen oder vielmehr zu prüfen, ob und inwiefern diese Art der Komödie noch existieren konnte und kann. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht hier, genau wie auf der Bühne und der Leinwand, das Liebespaar in seinem Geschlechterkampf, den der Zuschauer abwechselnd mit Amüsement, Überlegenheit, Mitgefühl und Bewunderung verfolgen kann.

2. Die Anfänge der Restoration Comedy: 1660-1700

2.1 England 1660 bis 1700¹

Mit der Krönung von Charles II im Jahre 1661 erlebt England nicht nur die Wiederherstellung der Monarchie, sondern auch den Beginn einer Epoche, deren Zeitgeist und Kultur nach den Wirren des puritanischen Regimes erneut massive Veränderungen im politischen und alltäglichen Leben mit sich bringt. Der englische Adel um Charles Stuart importiert aus dem französischen Exil einen komplexen elitären Lebensstil, der sämtliche Bereiche des höfischen Benehmens umfaßt, vom *Dernier cri* in der Mode bis zum Verhaltenskodex in Liebesangelegenheiten.

Zeitgenossen und Historiker haben Charles II und seiner ‚merry gang‘ von jeher die Vernachlässigung der Regierungsangelegenheiten zugunsten eines ausschweifenden Lebenswandels vorgeworfen. Allerdings besitzen selbst scheinbar profane Amtshandlungen wie die sofortige Wiederaufnahme des Theaterbetriebes 1660 eine nicht zu unterschätzende politische Aussage:

This tendency of King and court towards frivolity, however, needs to be placed in perspective. It did have its serious side. First, it represented a rejection by King and court of the moral strictures of the Puritan Commonwealth. Secondly, it represented a new skepticism and general cynicism that followed King, court, and aristocracy back from exile to England. (Young 8)

Die Erfahrung der gemeinsamen Flucht und des Exils muß dem ohnehin exklusiven aristokratischen Zirkel ein besonders starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit gegeben haben. Die Gemütslage bei der Rückkehr nach England mag eine Mischung aus Erleichterung und Triumph gewesen sein, jedoch mit der bitteren Einschränkung, weiterhin Feinde an verschiedenen Fronten zu wissen. Treue Royalisten sollen belohnt und „besiegte“ Puritaner gleichzeitig mit ihrem neuen König versöhnt werden. Der Status des Parlamentes, die Legitimierung des Monarchen, die Struktur der anglikanischen Kirche und ihr Verhältnis zu anderen Religionen – insbesondere zum Katholizismus und zum radikalen Protestantismus der Cromwell-Anhänger – stellen weitere ungelöste Probleme dar. Douglas Young vergleicht denn auch den Hof Charles II mit einer Armee im Feldlager, deren Sorge stets nur der unmittelbaren Zukunft gilt

¹ In diesem Kapitel wird ein grober historischer Abriss gegeben, der lediglich als chronologisches Raster zur Verortung der besprochenen Theatertexte in der englischen Geschichte und zur Verdeutlichung des besonders engen Zusammenhangs zwischen Politik, Monarchie und Theaterkultur in dieser Epoche dienen soll. Für eine umfassende Darstellung der Restaurationsepoche und der Regentschaft von Charles II, James II, William of Orange und Mary siehe John Morrill, S. 330 ff.

und die alles daran setzt, Momente der Unbeschwertheit zu genießen, wohl wissend, daß der trügerische Frieden jederzeit von Außen beendet werden könnte (vgl. Young 8).

Schon im ersten Jahrzehnt nach der Restauration erschüttert eine Aneinanderreihung von Katastrophen – die verheerende Pest-Epidemie, das große Feuer in der Hauptstadt London und der desaströse Krieg gegen die Niederlande – immer wieder den ohnehin strapazierten Glauben der Bevölkerung an göttliche Vorsehung, oder vielmehr an die Legitimität des „gottgewollten“ Monarchen. Ein Zusammenhang zwischen dessen „sündigem“ Lebenswandel und der „gerechten“ Strafe in Form von Seuchen, Unruhen und Kriegsniederlagen liegt für große Teile der Bevölkerung auf der Hand.² Der Historiker John Morrill relativiert diese Auffassung der Zeitgenossen und bescheinigt Charles in etlichen Regierungsfragen durchaus großes Geschick und – zum Beispiel in seinem Engagement für religiöse Toleranz – erstaunliche Ausdauer, bemängelt jedoch ebenfalls seinen laschen Führungsstil: „In some ways, he was a lazy king. [...] He was the only one of the Stuarts not to be a visionary, not to have long-term goals.“ (Morrill 332) Seine Persönlichkeit, die zwischen Zynismus und Mystizismus, zwischen Begeisterung für Naturwissenschaften und dem Glauben an gottgewollte Monarchie changierte, habe in entscheidender Weise zur innen- und außenpolitisch instabilen Lage einer Nation beigetragen, die sich weder während, noch unmittelbar nach seiner Regentschaft beruhigen konnte.

Ein Hauptgrund hierfür liegt in der noch mehrfach wiederkehrenden Frage nach der legitimen Thronfolge. In einer Ironie der Geschichte bleibt ausgerechnet der sprichwörtliche Casanova Charles, der immerhin siebzehn Kinder von Mätressen offiziell als die seinen anerkennt, in seiner Ehe kinderlos und somit ohne legitimen Thronfolger. Sein Bruder James wird aufgrund seines katholischen Glaubens als potentiell gefährlich für die englische Monarchie und die anglikanische Kirche gesehen. Schon zu Lebzeiten von Charles führt dies zur ‚Exclusion crisis‘, dem (gescheiterten) Versuch des Parlamentes, James von der Thronfolge auszuschließen. Sämtliche theoretischen Alternativen zu James, von Charles’ „Lieblingsbastard“, dem Duke of Monmouth, bis zu Mary, der protestantischen Tochter von James, können jedoch ebenfalls nur als Notlösung bezeichnet werden und müßten unweigerlich neue Komplikationen mit sich bringen.

Als James 1685 schließlich doch, der „natürlichen“ Erbfolge entsprechend, den Thron besteigt, ist er erwartungsgemäß bemüht, den katholischen Glauben politisch zu stärken

² Siehe hierzu auch Derek Hughes, S. 129 und John Morrill, S. 334.

und verfolgt protestantische ‚dissenters‘ teilweise rigoros. Die nach zehnjähriger kinderloser Ehe schon für unmöglich gehaltene Geburt eines Thronfolgers – und damit die Aussicht auf ein katholisches Regime – versetzt nicht nur das Parlament in einen regelrechten Schock. William of Orange wird aus den Niederlanden mit seiner Armee zu Hilfe gerufen, treibt James in die Flucht und besteigt im Jahr 1688 zusammen mit seiner protestantischen Ehefrau Mary den englischen Thron. Die ‚Glorious Revolution‘, die unblutige Beseitigung eines herrschenden Königs und Inthronisierung eines neuen Herrscherpaares auf Wunsch des Parlamentes, stellt einen Wendepunkt in der englischen Geschichte dar. Auch wenn das Leben der Bevölkerung und ihr Verhältnis zur Monarchie de facto kaum verändert wird, stellen die Ereignisse von 1688 doch erstmals das Prinzip des ‚divine right‘, des von Gott verliehenen Rechtes zu herrschen, in Frage und verleihen dem Parlament bis dato unvorstellbare Macht.

Die verbleibenden Jahre des 17. Jahrhunderts sind innenpolitisch von dem Bemühen gekennzeichnet, der Nation endlich Ruhe und Stabilität zu geben. Zugleich begegnet William den außenpolitischen Bedrohungen mit einer überaus erfolgreichen, modernisierten Kriegsmacht, die England nicht zuletzt zu einem ebenbürtigen Rivalen für das expandierende Frankreich macht. Die Kehrseite der Erfolge in Europa und Übersee ist eine bis dahin nie dagewesene Steuerbelastung, die vor allem die Landbevölkerung und den Landadel trifft und die Konflikte zwischen letzterem und der gerade erstarkenden Schicht der Händler und Banker weiter verschärft.

Die Jahrzehnte, aus denen die hier behandelten Theatertexte stammen, sind also insgesamt geprägt von erheblichen religiösen, kulturellen und politischen Umwälzungen: „The Stuart century was one of unresolved tensions.“ (Morrill 342) John Morrill bezeichnet das 17. Jahrhundert als „age of disillusionment“ für die anglikanische Kirche, mit einem massiven intellektuellen und spirituellen Autoritätsverlust des puritanischen Glaubens und daraus resultierender, oftmals chaotisch anmutender Sektenbildung (Morrill 342-344). Das Etikett der ‚Säkularisierung‘ paßt auch außerhalb der Kirche auf zahlreiche weitere Phänomene der Epoche. Die Gründung der Royal Society unter Charles II und die zunehmende Bedeutung der Naturwissenschaften als Erklärungslieferanten für das alltägliche Leben sind hier ebenso zu nennen wie der Einfluß von Hobbes’ *Leviathan* auf das Verständnis von Politik, oder die veränderte Darstellung des Menschen in der Literatur und der bildenden Kunst, die je nach Perspektive rationaler, realistischer oder zynischer ausfällt als die vorangegangener Epochen. Insbesondere die Jahre nach der Glorious Revolution

erleben einen völlig veränderten Zeitgeist, der zwar nicht die gesamte Bevölkerung unmittelbar betrifft, wohl aber die politischen und intellektuellen Eliten, was sich auch im Schaffen der Autoren der Londoner Theaterszene niederschlägt: „An age which derived its momentum from Christian humanism, from chivalry, from a reverential antiquarianism, gave way to an age of pragmatism and individualism.“ (Morrill 351)

2.2 Das Theater der Restaurationszeit

Theater und Monarchie der Restaurationsepoche sind in besonderer Weise miteinander verknüpft. Unmittelbar nach seiner Ankunft in England, noch vor der Krönung, sorgt Charles II für eine Wiederaufnahme des Theaterbetriebes. Dies ist nicht nur als typisch egozentrische Amtshandlung eines absolutistischen Herrschers zu sehen, der einer persönlichen Leidenschaft frönt, sondern vor allem als radikaler Bruch mit dem politischen Regime seines Vorgängers Cromwell und einer puritanischen Geisteshaltung, deren Feindseligkeit gegenüber „sündhafter“ Unterhaltung zur Schließung sämtlicher Schauspielhäuser geführt hatte.

Bis zu dieser historischen Zäsur funktioniert der englische Theaterbetrieb noch weitestgehend nach den Prinzipien, die bereits zu Zeiten von Shakespeare und dessen Globe Theatre galten. Das Theater der Restaurationsepoche unterscheidet sich hiervon in praktisch jeder Hinsicht, von der Architektur über das Publikum bis zu den Stücken, die zur Aufführung kommen.³

Verantwortlich für das Erscheinungsbild des neuen Theaters sind Thomas Killigrew und William Davenant, die vom König persönlich beauftragt werden, die King's Company beziehungsweise die Duke's Company zu gründen. Nach dem Vorbild der europäischen, genauer gesagt französischen Theater, die beide aus eigener Anschauung kennen, eröffnen sie relativ kleine, intime Spielhäuser in umgestalteten Tennisplätzen. Im Gegensatz zu Killigrew's Vere Street Theatre, das zunächst noch stark an die Gepflogenheiten der Shakespeare-Zeit anknüpft, bemüht sich Davenant in Lincoln's Inn Fields von Anfang an darum, dem Publikum ein modernes Theater zu präsentieren, das in mancher Hinsicht allerdings an die ehemaligen Produktionen bei Hofe erinnert.

Zu den wichtigsten Neuerungen gehören die sogenannten „Guckkasten Bühnen“, bei denen die Schauspieler wie in einem Puppenhaus in einem Raum spielen, dessen

³ Detaillierte Darstellungen zu Architektur, Publikum, Schauspielern und Spielplan der Theater von Killigrew und Davenant finden sich bei Edward A. Langhans, Joseph Roach und Michael Dobson; alle in: Deborah Payne Fisk (Hg.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge UP 2000.

„fehlende“ vordere Wand sie dem Blick des Publikums frei gibt. Diese Bühnenform, die bis heute in der westlichen Welt die gebräuchlichste geblieben ist, sorgt gegenüber dem Modell des Globe Theatre für eine größere Distanz zwischen Zuschauern und Schauspielern. Während das elisabethanische Theater mit seiner in den Zuschauerraum hinein ragenden Bühne einen regelrecht interaktiven Charakter hatte, verfolgen die Theatergänger der Restaurationszeit das Bühnengeschehen wie in einem Bilderrahmen – tatsächlich ist die Umrandung der Bühnenöffnung kunstvoll verziert und wird bei Bedarf mit dem ebenfalls bis heute gebräuchlichen schweren Samtvorhang geschlossen, was die Trennung von Schauspielern und Publikum endgültig betont. Zwar findet sich in der Anfangszeit der Theater noch das sogenannte ‚proscenium‘, eine der eigentlichen Bühne vorgelagerte Plattform, die in den Zuschauerraum hinein ragt und besonders effektiv für die direkte Anrede des Publikums und für Prologe und Epiloge genutzt werden kann. Spätestens ab den 1690er Jahren fällt diese Vorbühne allerdings weg, und sämtliche Aktivitäten der Schauspieler finden auf der Hauptbühne statt.

Trotz der deutlichen Abtrennung des Bühnengeschehens ist die Atmosphäre des Theaterbesuches immer noch keinesfalls anonym zu nennen. Eine Abdunklung des Zuschauerraumes ist technisch nur eingeschränkt machbar, und es ist durchaus üblich, zwischen und auch während der Akte den Platz zu verlassen oder Gespräche zu führen (vgl. Roach 25). Zudem ist das Publikum zahlenmäßig kleiner als zu Zeiten des Globe Theatre, und es stammt nicht mehr aus allen Schichten der Bevölkerung, sondern nur aus dem gehobenen Bürgertum und dem Adel: „The same small audience visiting again and again the same little theatre, brought the audience and the theatre into a bond of close intimacy.“ (Sharma 7) Das Theater wird vielen Besuchern zum regelmäßigen Zeitvertreib, zählt zu den wichtigeren gesellschaftlichen Verpflichtungen und dient nicht zuletzt als Kontaktbörse und beliebter Treffpunkt in amourösen Angelegenheiten (vgl. Langhans 14). Dabei wird geeignetes „sexual game“ sowohl aus den Reihen der anderen Zuschauer rekrutiert, als auch, mit besonderer Vorliebe, aus den Rängen der Schauspielerinnen.

Die Darstellung von weiblichen Rollen durch weibliche Schauspieler ist eine, oder sogar die Revolution des Restaurationstheaters schlechthin. Charles II setzt sich persönlich für diese Neuerung ein und drückt auch hiermit seine Affinität zum französischen Vorbild aus. Neben seiner Rolle als königlicher Patron des monopolisierten Theaterbetriebes wird er als „Privatperson“ zum prominentesten Liebhaber der Schauspielerinnen: „The King subsequently carried on sexual liaisons

with some of the actresses, most notoriously Moll Davis and Nell Gwynn, which marked them in their public performances.“ (Roach 31)

Der Beruf der Schauspielerin und der damit verbundene gesellschaftliche Status ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits kann aller Bühnenruhm nicht darüber hinweg täuschen, daß der Großteil der jubelnden Anhängerschaft den Darstellerinnen einen kaum höheren Status bescheinigt als den einer nobleren Prostituierten. Natürlich können sie die patriarchalen Strukturen weder im königlichen Mäzenatentum noch im Theatermanagement oder in der Wahrnehmung des Publikums außer Kraft setzen. Andererseits ermöglicht die Schauspielerei Frauen aus unteren gesellschaftlichen Schichten, durch schauspielerisches Können und kalkulierten Einsatz ihrer physischen Reize, also immerhin aus eigener Kraft, in soziale Höhen vorzustoßen, die ihnen unter normalen Umständen gerade als Frauen verschlossen wären.

Dabei machen sie sich das Phänomen zunutze, daß in der Wahrnehmung des Publikums, bewußt oder unbewußt, permanent eine Verquickung von Bühnenrollen und „echter“ Persönlichkeit der bewunderten Schauspielerinnen stattfindet. Aus heutiger Sicht ist kaum nachzuvollziehen, inwieweit einzelne Darstellerinnen diesen Vorgang bereits aktiv steuerten oder forcierten. Prinzipiell greifen aber sicherlich schon zu Zeiten der Restauration dieselben Mechanismen, die das Star-System Jahrhunderte später, unterstützt von modernen Massenmedien, zu einem festen Bestandteil von Film und Theater machen. Schauspielerinnen genießen generell weit mehr Aufmerksamkeit als ihre männlichen Kollegen; und die Begeisterung ihrer Verehrer entzündet sich dabei nicht nur an ihrem exponierten Status als Künstlerin oder Unterhalterin, sondern am buchstäblichen Zur-Schau-Stellen ihrer selbst. Der weibliche Körper, der nie zuvor in dieser Form öffentlich präsentiert wurde, wird zur Projektionsfläche für die erotischen Phantasien einer ganzen Gesellschaft.⁴

Um zum Publikumsliebling zu avancieren, genügen Schönheit und geschickte Image-Pflege allerdings nicht. Die Schauspieler der beiden großen Kompanien, die jeweils für eine Theatersaison engagiert werden, verfügen üblicherweise über ein immenses Repertoire an Rollen, die äußerst kurzfristig auf den Spielplan gesetzt werden können. Zudem führen die bereits erwähnte Helligkeit und Bauweise der Theater, sowie das ungezwungene Zuschauerverhalten dazu, daß schwache oder halbherzige

⁴ Joseph Roach weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Frauen in „Hosenrollen“ zur beliebten Standardkomponente des Theaters wurden, da sie die ansonsten undenkbare Gelegenheit boten, das weibliche Bein in engen Hosen zu zeigen; vgl. Joseph Roach, S. 32. Schauspielstars wie Anne Bracegirdle gelingt dabei zudem das Kunststück, gleichzeitig erotische Kultfigur und „jungfräuliche“ Muse (zum Beispiel von William Congreve) und Privatperson zu sein; vgl. John Palmer, S. 150.

Darbietungen gnadenlos abgestraft beziehungsweise gar nicht erst zur Kenntnis genommen werden: „Every performance was at some level a test of how well the performers could gain and hold the admiring attention of the spectators.“ (Roach 25) Ist ein Schauspieler dem Publikum erst einmal positiv aufgefallen, wird alles daran gesetzt, diese „Liebesbeziehung“ möglichst lange zu erhalten. Autoren schreiben den prominentesten Darstellern maßgeschneiderte Rollen auf den Leib, und die Kompaniechefs besetzen sie in immer neuen Variationen einer Bühnenfigur, um die jeweiligen Vorzüge und Attitüden ins beste Licht zu rücken (vgl. Roach 33).

Auch wenn Dramen der Restaurationszeit heute vielfach zu den Glanzstücken der englischen Theaterliteratur gezählt werden und volle wissenschaftliche Aufmerksamkeit genießen, so muß doch immer wieder betont werden, daß das englische Restaurationstheater in erster Linie und letzter Konsequenz ein kommerzielles Unternehmen war, mit professionellen Betreibern, die für sich und ihre Angestellten auf Profite angewiesen waren, und mit einem zahlenden Publikum, das die berechnete Erwartung hatte, erstklassige Unterhaltung und Spektakel geboten zu bekommen.⁵ Dies schließt aber keineswegs aus, daß sich im Publikum, den König und Mäzen Charles II eingeschlossen, auch überaus gebildete Kunstliebhaber befanden, daß die besten Schauspieler der Epoche durchaus als Bühnenkünstler bezeichnet werden dürfen, und daß einige Autoren in ihrem Bestreben, das Publikum zu unterhalten, gleichzeitig dramatische Literatur von bleibendem Wert schufen.

2.3 Die Restoration Comedy

Bedingt durch die eilige Wiederaufnahme des Theaterbetriebes prägen besonders zu Beginn der Restaurationsepoche zwei zentrale Einflüsse das Drama: Die landeseigene elisabethanische Theaterkultur sowie die des europäischen Kontinents. Nach einer fast zwanzigjährigen Zwangspause der Theaterbetriebe und Dramenautoren muß man zu Beginn der Restauration mangels aktueller Vorlagen auf Stücke aus der Zeit vor dem Commonwealth zurückgreifen. Diese werden als literarische „Steinbrüche“ verwendet und großzügig, teilweise sogar radikal umgestaltet, um sie dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack und der veränderten politischen Situation anzupassen (vgl. Dobson 41 und 49).

⁵ Hierzu gehört auch, daß die Theaterbetreiber Killigrew und Davenant ihre Häuser mit für damalige Verhältnisse sensationellen technischen Raffinessen ausstatten. Neben aufwendigen Bühnenbildern kommen auch Apparate für Spezialeffekte zum Einsatz, die beispielsweise Auf- und Abtreten aus der Luft und aus dem Boden ermöglichen; vgl. Edward A. Langhans, S. 10.

Die sprichwörtliche Lebenslust des Königs und seines Hofstaates und die demonstrative Abkehr von puritanischer Ideologie lassen die enorme Beliebtheit der Komödie als Gattung plausibel erscheinen: „Although tragedy was the most prestigious dramatic form for playwrights and critics alike throughout the period, performance records demonstrate that comedy was by far the preferred theatrical genre with audiences.“ (Corman 56)

Auch hier ist man zunächst noch sehr den bewährten Stücken von Fletcher, Jonson und Shakespeare verpflichtet, und die traditionellen Konzepte der ‚comedy of wit‘ und der ‚comedy of humours‘ verschwinden nicht abrupt, sondern prägen die neue Komödienliteratur nachhaltig (vgl. Corman 54). Zudem finden englische Autoren in den französischen Komödien eines Molière und in der spanischen ‚comedia‘ eines Calderón ihr Rohmaterial, das nach dem Geschmack des englischen Publikums adaptiert wird (vgl. Corman 55).

So entwickelt sich als Konglomerat verschiedenster Quellen und Einflüsse allmählich die ‚Restoration Comedy‘, wie sie heute verstanden wird. Dieses Verständnis unterliegt allerdings einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten, die praktisch bei jedem Versuch einer Genrebestimmung auftauchen. Erstens findet diese meist mit erheblichem Abstand zur eigentlichen Entstehungszeit der Texte statt. Das ermöglicht zwar den Blick auf einen abgeschlossenen Korpus von Texten und die annähernd objektive Wahrnehmung der Merkmale, die zumindest quantitativ am auffälligsten sind. Die qualitative Bewertung dieser Merkmale kann jedoch unter Umständen stark von dem abweichen, was die Texte für Produzenten und zeitgenössische Rezipienten bedeuteten.⁶

Zweitens fassen Genredefinitionen fast zwangsläufig Texte aus einem größeren Zeitraum zusammen, die unter Umständen große individuelle Unterschiede aufweisen. Dies gilt auch für die Restoration Comedy, die sinnvollerweise zumindest in einen ursprünglichen Typus der 1660er und 1670er Jahre und in einen zweiten nach der

⁶ Die Rekonstruktion zeitgenössischer Publikumsreaktionen und eine historische Kontextualisierung der Texte ist umso schwieriger, da für diese Epoche noch nicht auf erhaltene Bilder und Texte aus populären Massenmedien zurückgegriffen werden kann. Nur wenige Dokumente, wie zum Beispiel die Tagebücher von Samuel Pepys, geben aufschlußreiche Einblicke in das Lebensgefühl der Zeit und die Bedeutung des Theaters. Wie später noch zu sehen sein wird, bleibt das Rekapitulieren und Historisieren von Publikumsreaktionen aber selbst dann schwierig, wenn wie beim Hollywoodfilm eine Flut von Werbematerial, Presseartikeln, Fanbriefen und Starfotos zur Verfügung steht. Die Kluft zwischen dem aktuellen Theater- oder Kinoerlebnis und seiner zeitlich verzögerten Erforschung bleibt zu einem gewissen Grad immer bestehen.

Glorious Revolution, also in etwa der 1690er Jahre aufgeteilt werden muß, worauf später noch genauer einzugehen sein wird.⁷

Eine dritte Schwierigkeit kommt mit der Notwendigkeit hinzu, die Begriffe der Restoration Comedy und der Comedy of Manners zu unterscheiden. Während ersterer – von den eben erwähnten Problemen abgesehen – ein Genre recht eindeutig anhand seiner historischen Blütezeit definiert, ist der Genrebegriff Comedy of Manners wesentlich vielschichtiger und zeitlich dehnbare. Die Restoration Comedy gilt prinzipiell als der Beginn einer spezifisch englischen Comedy of Manners. Doch nicht jede zu Zeiten der Restauration produzierte Komödie ist auch automatisch eine Restoration Comedy, und zudem stammt keineswegs jede Comedy of Manners aus der Restaurationsepoche. Autoren wie Wilde, Coward und Somerset Maugham greifen, wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird, auch im 19. und 20. Jahrhundert noch alle wesentlichen Merkmale der Restoration Comedy auf, die sie allerdings verändern oder anders betonen und mit neuen Elementen kombinieren. Eine allgemeine Definition der Restoration Comedy wie die folgende trifft vor allem für die frühen Komödien vor 1688 zu:

Its characters were gallants, ladies and gentlemen of fashion and rank, fops, rakes, social climbers and country bumpkins. Witty, urbane and sometimes licentious, it dealt with the intricacies of sexual and marital intrigue and therefore also with adultery and cuckoldry. (Cuddon, s.v. „Restoration comedy“)⁸

Der Eintrag desselben Lexikons zur Comedy of Manners klingt dagegen wesentlich allgemeiner und dehnbare:

This genre has for its subjects and themes the behaviour and deportment of men and women living under specific social codes. It tends to be preoccupied with the codes of the middle and upper classes and is often marked by elegance, wit and sophistication. (Cuddon, s.v. „Comedy of Manners“)

Cuddons Definition der Restoration Comedy spiegelt die bereits erwähnte Anlehnung der frühen Komödien an Vorbilder wie die ‚comedy of humours‘ wider, deren wiederkehrendes Figurenarsenal aus fest etablierten Typen mit standardisierten

⁷ Brian Corman unterscheidet in seiner sehr einleuchtenden Periodisierung zwischen Komödien vor und nach dem Jahr 1688 und macht dies auch daran fest, daß die erste Autorengeneration (zu denen er u.a. Behn, Etherege und Wycherley zählt) vor der Restauration geboren wurde, die zweite (darunter Congreve, Farquhar und Vanbrugh) nach der Restauration. Er betont gleichzeitig, daß die inhaltlichen und stilistischen Entwicklungen der Komödien fließend waren und daß auch synchron betrachtet in jedem Jahrzehnt eine große Spannbreite verschiedener Stücke produziert und rezipiert wurde; vgl. Brian Corman, S. 56-57.

⁸ Eine knappe Erläuterung des standardisierten Figurenarsenals der Restoration Comedy, vom ‚witwoud‘ bis zum ‚truwit‘, findet sich bei Johann N. Schmidt, „Das Restaurationsdrama“, S. 210-211. Sharmas Standardwerk bietet ausführliche Charakterstudien zu ‚rake‘, ‚fop‘, ‚gallant‘, ‚ageing coquette‘, ‚country bumpkin‘ etc. Siehe R.C. Sharma, *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*, 1977.

Charakterzügen besteht, die eine begrenzte Anzahl möglicher Konflikte und Handlungsmuster in immer neuen Variationen vorführen (vgl. Corman 56). Dieses Konzept mag auf den ersten Blick simpel oder gar langweilig klingen. Die Kunst – und das Vergnügen der Zuschauer – besteht aber gerade darin, die altbekannten „Zutaten“ in jeweils neuen Konstellationen zu entdecken; interessant ist nicht, was passiert, sondern wann und wie es passiert. Dem Reiz der Variation durch Wiederholung oder des Unbekannten im Bekannten erliegen Zuschauer schon vor der Restauration, zum Beispiel in der *Commedia dell'Arte*, und auch Jahrhunderte später, im klassischen Hollywood Genrefilm.

Ein Theatergenre, das sich mit der Darstellung einer Gesellschaft, ihrer Sitten und Gebräuche, Ideale und Konflikte befaßt, muß qua Definition mit einem scharfen Blick für die Besonderheiten einer Epoche ausgestattet sein. Mit dem Abstand einiger Jahrhunderte, oder manchmal auch nur Jahrzehnte, werden einige der ehemals brennendsten Themen unwichtiger oder gar unverständlich. Die Konflikte zwischen englischen Gentlemen und französischen „Modenarren“, zwischen eleganten Londoner Bürgern und tollpatschigen Landeiern, zwischen halsstarrigen Eltern und ihren aufmüpfigen Nachkommen, besitzen heute zumeist nicht die Brisanz, die Autoren wie Wycherley und Etherege noch für ihre Stücke nutzen konnten; oder aber sie sind inzwischen aus anderen Gründen oder mit anderen Vorzeichen wieder aktuell, oder sie haben schlicht als Klischees überlebt.

Das große übergreifende Thema, das Komödien aus den Jahren vor und nach 1688 gemeinsam ist, und das diese Bedeutung auch in allen *Comedies of Manners* späterer Epochen behält, ist der so genannte „Kampf der Geschlechter“, auf den im folgenden ausführlicher eingegangen wird. Das Verhältnis von Mann und Frau zu einander und zu der Gesellschaft, in der sie leben, behält seine Faszination auch für ein modernes Publikum, ungeachtet der zweifellos vorhandenen politischen, juristischen und kulturhistorischen Besonderheiten, die unsere heutigen Vorstellungen von Liebe, Ehe und Moral von denen des 17. Jahrhunderts unterscheiden. Obschon es problematisch bleibt, selbst Stücken aus relativ kurz bemessenen Zeiträumen pauschale Eigenschaften zuzuschreiben, so kann doch gerade der Kampf der Geschlechter, oder vielmehr die Art und Ausführlichkeit seiner Darstellung, als eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen frühen und späteren *Restoration Comedies* gelten.

Zum einen spielt das Geschlechterverhältnis, das quasi als Mikrokosmos innerhalb der Gesellschaft gesehen werden kann, in den frühen Komödien oftmals eine geringere

Rolle als die Verortung des „Makrokosmos“ Gesellschaft als solchem. Nach den Turbulenzen der Cromwell-Ära werden im Theater neue alte Werte und Ideale propagiert und stabilisiert, die Corman als „values of the town“ bezeichnet:

[L]oyalty to the monarchy, the established church, and a reworked cavalier code of ethics; urbanity, sophistication, classical education; a self-reflexive interest in and commitment to a small, close-knit, privileged, ruling class, firmly based in London. (Corman 59)

Zum anderen vollzieht sich in der Darstellung des Geschlechterkampfes eine graduelle, aber eklatante Veränderung. Im Mittelpunkt der frühen Komödien steht noch das prototypische junge Paar, dessen Heirat am Ende des Stückes einen Triumph über intervenierende Vertreter der Elterngeneration und gleichaltrige Rivalen und Intriganten darstellt, zugleich jedoch auch eine Bestätigung und Fortsetzung der bestehenden gesellschaftlichen Umstände bedeutet.⁹ In den späteren Komödien kämpfen Held und Heldin weniger gegen äußere Widerstände, als vielmehr mit- und gegeneinander. Die beinahe klischeehafte Vorstellung von Mann und Frau als völlig verschiedenen Wesen, die einander mit Tricks und Kalkül zum Ehegelöbnis überreden oder zwingen, wird von dem versöhnlicheren Gedanken des Kämpfens oder Ringens um ein gemeinsames Glück abgelöst.

Dies ist nur ein besonders prominentes Beispiel dafür, daß die Restoration Comedy als publikumsorientierte, kommerzielle Kunstform gesellschaftliche Phänomene ihrer Zeit aufgreift, reflektiert und wechselseitig auch aktiv beeinflußt und verstärkt. So wirkt sich die Herrschaft des Monarchenpaares Anne und William am Ende des 17. Jahrhunderts ganz deutlich auf das Leben ihrer Untertanen und auf den Theaterbetrieb aus. Die überschwengliche Sinnenfreude und euphorische Aufbruchstimmung unter Charles II ist einem Bemühen um Normalität, Stabilität und Mäßigung gewichen. Neben den politischen Niederlagen und Unzulänglichkeiten von Charles und seinem Nachfolger James II werden auch die Spätfolgen einer ganzen Lebenshaltung sichtbar. Wenn ein prototypischer ‚rake‘ der ersten Stunde wie der Earl of Rochester am Ende seines ausschweifenden Lebens kläglich an Syphilis stirbt, sind die ernüchternden Schattenseiten des Lebens der höfischen ‚merry gang‘ nicht mehr zu leugnen (vgl. Young 159).

⁹ So wird in der Forschung häufig und zu Recht darauf hingewiesen, daß die frühen Restoration Comedies in ihrer Thematik und Plotstruktur Vorbilder der griechischen Neuen Komödie, insbesondere der Stücke Menanders, aufgreift; schon dort sei der Sinn der Komödie eine Erneuerung und Bestätigung der Gesellschaft gewesen, symbolisiert durch eine Heirat, die üblicherweise erst nach der Überwindung von Hindernissen (Ablehnung der Eltern oder des Vormundes) zustande kommen konnte; vgl. T.B.L. Webster, *The Birth of Modern Comedy of Manners*, S. 3-4.

Unter dem Protektorat der Königin Mary persönlich werden ‚Societies for the Reformation of Manners‘ gegründet, denen das „unmoralische“ Theater der Restaurationsepoche ein gefundenes Reformobjekt ist (vgl. Margaret L. McDonald 99). Die spektakulärste Episode dieser Debatte wird 1698 durch Jeremy Colliers Traktat *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* ausgelöst; doch die Kritik am Theater speist sich aus verschiedensten politischen und religiösen Lagern und wird auf unterschiedlich subtile Weise geäußert (vgl. Schmidt 212). Autoren und Theaterbetreiber müssen nicht nur auf den Druck von religiösen und politischen Reformern reagieren, sondern auch auf ökonomisch bedingte Gesellschaftsveränderungen. Die prosperierenden Kaufmänner der aufstrebenden Mittelschicht, deren Reichtum ihnen nach und nach den Zugang zur englischen Oberschicht erschließt, sind mit ihrer größtenteils puritanischen Sozialisation anders anzusprechen und zu begeistern als das rein aristokratische Theaterpublikum der Anfangszeit (vgl. Young 159). So gelingt dem puritanischen Bürger der Aufstieg vom beliebtesten satirischen Zielobjekt der frühen Komödien, in denen er zumeist als gehörnter Ehemann endet, hin zum Mitglied des elitären Publikums, das ihn als zahlungskräftigen Besucher nolens volens akzeptieren muß.

Prinzipiell behält eine Aussage wie die folgende auch beim „neuen“ Publikum weitgehend ihre Gültigkeit: „The audience went to the theater to relax and to be entertained, and not to be reformed.“ (Sharma 80) Dennoch führt die wechselseitige Beeinflussung von Theatermachern und Theaterbesuchern zu einer Reihe tiefgreifender Veränderungen:

Libertine values are replaced by a new set of social virtues that emphasize the importance of honesty, decency, amiability, and integrity. Good nature and benevolence increasingly mark the worthy characters, with conversion to these new values frequently central to the plot. (Corman 65)

Wie sich im folgenden Kapitel noch zeigen wird, bedeutet die Reformierung der Sitten nicht zuletzt eine gewisse Schwächung der Stellung des Mannes, zugunsten einer stärkeren Gewichtung weiblicher Ansichten und Wünsche. Die absolute Dominanz des selbstverliebten jugendlichen Helden verliert ebenso an Glanz und Gültigkeit wie die uneingeschränkte patriarchale Dominanz der Vaterfiguren im Theater und der Monarchen im Staatsgefüge.¹⁰ Das Aufbrechen alter Strukturen beginnt oft, so auch in diesem Fall, mit Veränderungen im Denken, Fühlen und Kommunizieren über

¹⁰ Zu diesem Thema siehe auch Derek Hughes, S. 139, und Brian Corman, S. 65: „Rakes reform; the rake unreformed by the end of the play is marginalized as an antisocial being.“

gesellschaftlich relevante Themen und Werte. Alle diese Reformtendenzen, die bereits die Entwicklung des ‚sentimentalism‘ des 18. Jahrhunderts vorbereiten, sollten jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich realpolitische und vor allem juristische Gegebenheiten nur ganz allmählich und in winzigen Schritten ändern. Von einer wirklichen Gleichstellung der Frau und von umfassenden Neuerungen im Erbrecht sind die jungen Helden und Heldinnen auch der späten Restaurationskomödien, genau wie ihre Zuschauer, noch Jahrhunderte weit entfernt.

Die Frage nach dem Verhältnis des Theaters zum realen Leben beschäftigt in diesem Kontext tatsächlich seit den Inszenierungen der ersten Restoration Comedies bis heute immer wieder Kritiker, Literaturwissenschaftler, Theologen und Theaterzuschauer. Dabei kommt die Mehrheit zu Schlüssen, die sich in drei generellen Aussagen zusammenfassen lassen. Die Restoration Comedy wird entweder als unmoralisch bezeichnet, da sie sündhaftes, unchristliches Leben verherrliche; oder sie gilt als amoralisch, da sie als Abbild und Produkt ihrer Zeit gar nicht nachträglich be- oder verurteilt werden könne; oder aber sie gilt gar als moralisch, da sie eine Epoche in der Tat absolut realistisch widerspiegele, von den Autoren als kritische Gesellschaftssatire intendiert und damals wie heute als solche zu verstehen sei.¹¹ Während die rigorose Verurteilung der Komödien hauptsächlich von (religiös) radikalen zeitgenössischen Kritikern wie Jeremy Collier vertreten wurde, tendieren moderne Forscher, gerade im Zuge von wissenschaftlichen Methoden wie den Cultural Studies, im allgemeinen zu einer Kombination der zweiten und dritten Ansicht. Der Historiker John Morrill macht die „Moralfrage“ wiederum am kompletten Zusammenbruch der alten Weltsicht fest: „Restoration theatre differs from Jacobean not in its vulgarity or even its triviality so much as in its secularism.“ (Morrill 347)

Vom jeweiligen moralischen Standpunkt solcher Bewertungen völlig unbenommen, bleibt als generelle Erkenntnis festzuhalten, daß sämtliche Restoration Comedies (mehr oder minder historisch akkurat) das komplexe Zusammenspiel von Sitten und Moral ihrer zeitgenössischen Gesellschaft thematisieren. Dabei geht es keineswegs darum, die Sitten („manners“) als sinnleere Höflichkeitsübungen zu entlarven, oder etwa das soziale System als solches in Frage zu stellen.¹² Gerade die Notwendigkeit des Individuums,

¹¹ Eine frühe Übersicht zur Rezeptionsgeschichte bietet John Harrington Smith, S. 108-140; eine neuere liefert Robert Markley, S. 226-242.

¹² Susan Carlson definiert ‚manners‘ (bezogen auf die Comedy of Manners, somit auch für die Restoration Comedy geltend) sehr einleuchtend als einen Schnittpunkt von (sozialen) Oberflächen und Tiefen („meeting place of surfaces and depths“, 1985 a, 9). Die Handlung drehe sich um die „relationship

sich mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu arrangieren, ist eine unerschöpfliche Quelle für dramatische Entwicklungen.

Every comedy of manners shows that truth, like freedom, lies neither in social surfaces nor apart from such surfaces. Truth lies, instead, in knowing how surfaces relate to depths, how society and individual work together. [...] In the comedy of manners, morals are not the social codes that seem to make up the surface of manners. [...] Morals are also *not* the less well defined network of emotions, wants and needs that make up the sensations I have labeled depths. Morals are, instead, the *honest* use of the system of surfaces and depths to live. Just as manners are a system of compromise, so too are morals. And when comedies of manners work as they ought to, *manners are morals*. (Carlson 1985 a, 18-19)

Gerade die Figuren der Restoration Comedies nach 1688, die weniger als komische ‚Typen‘ zu bezeichnen sind denn als ‚round characters‘, zeigen das Ringen des Einzelnen um einen Einklang zwischen Sitten, Moral und persönlichen Bedürfnissen. Jeder einzelne hat dabei mehrere Rollen gleichzeitig, muß sich beispielsweise als Sohn, Rivale und Liebhaber behaupten, und im Umgang mit verschiedenen Personen jeweils unterschiedliche Verhaltenskodizes berücksichtigen. Das vermeintlich sorglose oder langweilige Leben einer gehobenen Gesellschaft wird somit zum abenteuerlichen Terrain, das nur wenige erfolgreich und elegant beschreiten.

2.4 Der Kampf der Geschlechter in der Restoration Comedy

„In Restoration drama, questions of gender, sexuality and marriage generate the narrative action; issues of gender, sexuality and marriage inform the subtext; and solutions proposed in terms of gender, sexuality and marriage comprise the outcomes.“ (Gill 2000, 206)

Obschon ein Genre, dessen Thematik um Geschlechterbeziehungen und Geschlechterkampf kreist, gerade am Ende des 20. Jahrhunderts hochaktuell ist und zur Erforschung immer neuer Facetten und Kontexte einlädt, haben viele frühere Arbeiten zum Restaurationstheater bis heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren. So hat John Harrington Smith bereits 1948 in seinem Standardwerk *The Gay Couple in Restoration Comedy* die zentrale Stellung des Paares in den Komödien betont und die entscheidenden Elemente des Geschlechterkampfes skizziert. Held und Heldin bilden laut Smith das ‚gay couple‘¹³,

between an articulated realm of rules, codes, games, and customs and an unarticulated realm of emotions, wants, and needs.“ Susan Carlson 1985 a, S. 6.

¹³ Die Verwendung des Begriffes „gay“ besitzt eine spezielle Problematik, da er seit dem Erscheinen des Werkes von Smith eine dramatische Bedeutungsverschiebung erfahren hat. Laut *OED* bedeutet „gay“ bis in das 20. Jahrhundert: „1. Full of or disposed to joy and mirth; [...] light-hearted, exuberantly cheerful,

[...] that pair in comedy who begin their relationship as antagonists rather than collaborators, whose attraction for each other develops in the course of a sprightly courtship game, and who, even when caught by love and about to be married, still persist in seeming not to take their situation seriously [...]. (Smith 3)

Smith stellt mit Hilfe eines beeindruckenden Korpus von mehreren hundert Theaterstücken dar, unter welchen Umständen und aus der Tradition welcher Vorgänger sich das ‚gay couple‘ der Restoration Comedy entfaltet, welche Veränderungen und Gegenströmungen es erfährt, und wie es im Zuge der Sentimentalisierung im 18. Jahrhundert seine Bedeutung und seinen Status verliert. Einige wenige Stücke, die heute zum Kanon englischer Theaterliteratur gehören, genügen jedoch schon, um exemplarisch aufzuzeigen, wie sich der Geschlechterkampf und das Liebeswerben der frühen ‚gay couples‘ von dem der späteren unterscheidet.

William Wycherley präsentiert in dem 1675 uraufgeführten Stück *The Country Wife* (CW) eine höfische „Spaßgesellschaft“, deren hauptsächliche Beschäftigung im Auskosten sämtlicher, vor allem sexueller, Sinnesfreuden besteht. Die fiktive Welt des Theaters spiegelt damit die neue Lebens- und Liebes-Einstellung wider, der sich die real existierenden ‚rakes‘ – und ihre Begleiterinnen – aus dem Publikum zugewandt hatten: „In the conflict which was still in progress between platonicism and antiplatonicism, they are principally on the latter side.“ (Smith 35) Die komplexen Verhaltensregeln, die über Zugehörigkeit und Erfolg innerhalb dieses elitären Kreises bestimmen, unterliegen nicht den üblichen Vorstellungen von Moral, sondern im Gegenteil einer möglichst geschickten Ausnutzung eigener Stärken und fremder Schwächen, so daß persönliche Vergnügungen beziehungsweise Verfehlungen stets hinter einer makellosen Fassade sozialen Dekorums verborgen bleiben.

Sofern ihre finanzielle, familiäre und soziale Position es erlaubt, und sofern sie intelligent, attraktiv, diskret und intrigant genug sind, können Frauen in dieser Gesellschaft durchaus das sinnenfrohe, lasterhafte Leben eines „Libertins“ führen. Dies gelingt jedoch nur einer verschwindend kleinen Minderheit, und auch nur mit erheblich höherem Aufwand und Risiko als ihren männlichen Gegenstücken. *The Country Wife* spielt in einer Männerwelt, mit einem Protagonisten, dessen patriarchale bis chauvinistische Ansichten nie in Frage gestellt oder durch Mißerfolg bestraft werden. Wycherley konnte für die Figur des Mr. Horner durchaus auf lebende Vorbilder, wie

sportive, merry. 2. Addicted to social pleasures and dissipations. [...] 4. Finely or showily dressed. 5. In immaterial sense: Brilliant, attractive, charming.“ und erhält circa Mitte der 1930er Jahre seine heutige Bedeutung „homosexual person“; vgl. *OED*, s.v. ‚gay‘. Da eine deutsche Übersetzung (etwa: das ‚heitere Paar‘) den Begriff ‚gay couple‘ extrem unzureichend wiedergibt, verwende ich ihn, auch im späteren Filmteil, für diese Arbeit durchgehend im Original und in dem Verständnis von J.H. Smith.

zum Beispiel den Vorzeige-Libertin der ersten Stunde, Lord Rochester, zurückgreifen, dessen sprichwörtliche Misogynie ebenso Schule machte wie sein Talent für Bonmots und messerscharfe Gesellschaftssatire (vgl. Smith 36-39).

Die Handlung, mit diversen Anleihen bei Molière-Stücken wie *L'École des femmes* und *L'École des maris*, besitzt beinahe farcenhafte Züge: Horners Plan, durch vorgetäuschte Impotenz noch mehr Frauen mit noch weniger Aufwand „verschleifen“ zu können, funktioniert bei aller Vorhersehbarkeit der Geschehnisse tadellos. Er verfolgt seine zahllosen Affären mit einem sportlichen Ehrgeiz, bei dem Qualität durch Quantität ersetzbar zu sein scheint. Getreu seinem Namen ist ihm die Demütigung der gehörnten Ehemänner mindestens ebenso wichtig wie die Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse. Seine zynische und arrogante Art richtet sich gegen Frauen, die er entweder als naive Lustobjekte benutzt oder als pseudo-tugendhafte Heuchlerinnen bloßstellt, aber auch gegen alle Männer, die ihm in puncto Witz, Intelligenz, Status oder Erfolg bei Frauen unterlegen sind. John H. Smith sieht in Horner den ersten Restoration-Helden, bei dem jugendlich-arrogantes Draufgängertum so mit Intellekt und Kalkül gepaart sei, daß das Publikum kein Gefühl der Überlegenheit – eher das Gegenteil – empfinde. Zudem vermutet Smith, daß in dem „antimatrimonialist“ Horner Wycherleys persönliche Qualitäten als ‚wit‘ verewigt wurden, aber auch seine Verachtung für weibliche Schwäche und männliche Unzulänglichkeit (vgl. Smith 87-88).

Im Stück pflegt Horner engen Kontakt zu einer Clique gleichgesinnter Männer, die während ihrer gemeinsamen Aktivitäten vom Club- bis zum Theaterbesuch Schwärmereien und Animositäten pflegen und dabei immer wieder dogmatisch formulierte Ansichten zum weiblichen Geschlecht, zu Ehe und Liebe zur Sprache bringen: Frauen, beziehungsweise eine möglichst ununterbrochene Folge von Affären, sind das Hauptinteresse dieser Libertins aus Überzeugung: „And next to the pleasure of making a new mistress is that of being rid of an old one.“ (Horner in *CW*, I.i) Heiraten gilt hierbei als klare Niederlage des Mannes, der sich damit dem Willen der Frau unterordnet, oder, sofern er eine prototypische reiche Erbin heiratet, schlicht Existenzsicherung betreibt. „Marriage is rather a sign of interest than love; and he that marries a fortune covets a mistress, not loves her.“ (Harcourt in *CW*, II.i) Sofern die Ehe als Folge einer Affäre entsteht, bedeutet sie automatisch das Ende aller (sexuellen) Leidenschaft zu der nun Angetrauten, sowie einen schmerzhaften Abschied vom

Junggesellendasein, wie Sparkish bemerkt: „By my honour, we men of wit condole for our deceased brother in marriage as much as for one dead in earnest.“ (*CW*, II.i)

Die Liebe wird reichlich pessimistisch als Gefühl definiert, das Männer schwächt und von Frauen gnadenlos ausgenutzt werden kann. Selbst wenn sie einmal wechselseitig existiert haben sollte, läßt sie sich nicht nach Bedarf verlängern oder verstärken – „of all old debts, love, when it comes to be so, is paid the most unwillingly“ (*CW*, I.i) – und der Wunsch, die Liebe durch Heiraten zu konservieren, ist qua Definition zum Scheitern verurteilt, wie die lebenskluge Zofe Lucy weiß: „No, madam, marrying to increase love is like gaming to become rich; alas, you only lose what little stock you had before.“ (*CW*, IV.i) Die einzige und letzte, selten erfolgreiche Methode zur Wiederbelebung einer schwindenden Liebe, oder auch zum Erwecken einer noch nicht vorhandenen, ist das Provozieren von Eifersucht – „jealousy, the only infallible sign of it“ (Harcourt in *CW*, II.i).

William Wycherley zeichnet in *The Country Wife* ein illusionsloses, zynisches Bild von Geschlechterbeziehungen. Emotionale Bindungen existieren entweder gar nicht, oder sie sind schädlich und degradierend. Die Ehe ist ein juristisches Arrangement, durch finanzielle Gründe oder elterliche Vorgaben motiviert, in dem beide Beteiligten mehr verlieren als gewinnen;¹⁴ eine friedliche Koexistenz wäre hier schon die erfreulichste Lebensform im Bereich des Möglichen. Üblicherweise bedeutet die Ehe aber erhebliche persönliche Einschränkungen und ein „Miteinander“, das von Desinteresse, Animositäten und Heuchelei geprägt ist, da vor allem die Ehemänner ein stillschweigend akzeptiertes Doppelleben führen, wie auch Horners Frage an Harcourt beweist: „But tell me, has marriage cured thee of whoring, which it seldom does?“ (*CW*, I.i)

Obschon Frauen in dieser Welt die großen Verlierer sind, haben auch sie ironischerweise den ‚double standard‘, die sexuelle Doppelmoral, komplett verinnerlicht. So beschwert sich Mrs. Squeamish über den „Sittenverfall“ ihrer potentiellen Liebhaber: „[They] use us with the same indifferency and ill breeding as if we were all married to ’em.“ (*CW*, II.ii) Persönliche Bestätigung und sexuelle Erfüllung suchen (und finden) sie, genau wie ihre Ehemänner, außerhalb der Ehe. Dabei ist doppelte Vorsicht geboten, da Ehebruch von Frauen gesellschaftlich und juristisch wesentlich härter sanktioniert wird als Ehebruch von Männern, und da Frauen zudem der permanenten Gefahr einer ungewollten Schwangerschaft ausgesetzt sind, die gerade

¹⁴ „[T]he feeling that the rewards were not worth the sacrifice was afoot in the period. The woman’s impulse to keep her freedom seems almost as strong as the man’s.“ J.H. Smith, S. 41.

für ledige Frauen dem sozialen und finanziellen Ruin gleichkommt (wie sich beispielsweise in *The Way of the World* noch zeigen wird). Umso erstaunlicher ist es, daß nicht die Damen Squeamish und Fidget mit ihrem lustorientierten Verhalten als Ausnahmen hervorstechen, sondern Alithea, deren idealistische Vorstellungen von Liebe, Ehe und Tugend erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts wieder en vogue sein sollten. Selbst die Titelheldin Margery Pinchwife gibt ihre Herkunft als sprichwörtliche Naive vom Lande recht schnell und bereitwillig auf, sobald sie die Verlockungen der Stadt und die Avancen eines Horner einmal kennengelernt hat.

Hier geht es allerdings weniger um Mrs. oder Mr. Pinchwife als Individuen, sondern vielmehr um die satirische Darstellung gleich mehrerer Themen. Das offensichtlichste ist der Gegensatz zwischen Stadt und Land, der hier zudem mit der Problematik der ungleichen Ehepartner verquickt ist. Das Motiv der zum Scheitern verurteilten Ehe zwischen einer schönen jungen Frau und einem wesentlich älteren Mann gehört zu den etablierten Topoi der europäischen Sittenkomödie. Pinchwife, der früher skrupellos den Frauen anderer Ehemänner nachstellte, will durch die Heirat seine altersbedingt schwindende Attraktivität kompensieren und sich „seine“ Frau sichern. Gerade seine eigenen Erfahrungen als ‚rake‘ und Ehebrecher bewegen ihn dazu, seine Gattin mit an Hysterie grenzender Eifersucht zu bewachen und buchstäblich einzusperren. In seinen Tiraden gegen das sündige London verdammt Pinchwife gerade das, was den Damen im Publikum das Stadtleben so erstrebenswert macht: „Ay, my dear, you must love me only, and not be like the naughty town-women, who only hate their husbands, and love every man else, love plays, visits, fine coaches, fine clothes, fiddles, balls, treats, and so lead a wicked town-life.“ (*CW*, II.i) So werden seine Reden sehr bald zur ‚self-fulfilling prophecy‘, und seine Frau bekennt: „I have got the London disease they call love. I am sick of my husband, and for my gallant.“ (*CW*, IV.iv)

Daß Pinchwife trotz aller Ahnungen und Vorsichtsmaßnahmen Horner zum Opfer fällt, ist Wycherleys kühl inszenierte, gerechte Strafe für die Anmaßungen eines alternden Lüstlings. Seine Gattin wird hier jedoch hauptsächlich als „Mittel zum Zweck“ instrumentalisiert und ist darüber hinaus mit ihrer anfänglichen Naivität und späteren Promiskuität selber Objekt der Satire. Bei allem Opportunismus bleibt sie doch weitgehend passiv, wie auch alle anderen weiblichen Figuren des Stückes. Der ultimative Drahtzieher ist Horner, und weder die anderen Männer noch die Frauen sind ihm intellektuell gewachsen. Ein Geschlechterkampf, der diese Bezeichnung verdiente, kann daher in diesem Stück gar nicht stattfinden. Abgesehen von dem Gezänk der

Eheleute Pinchwife führen Männer quasi alle zentralen Auseinandersetzungen. Horner kämpft bestenfalls um eine Frau, aber nicht mit ihr. Eine ebenbürtige Kontrahentin im Rededuell und Liebesspiel ist für ihn nicht in Sicht, obschon er bemerkenswerterweise andeutet, daß sie ihm willkommen wäre: „But methinks wit is more necessary than beauty, and I think no young woman ugly that has it, and no handsome woman agreeable without it.“ (*CW*, I.i)

Nur ein Jahr später erscheint 1676 eine solche Protagonistin auf der Londoner Bühne. George Etherege entwirft in *The Man of Mode (MM)* das bis dato ausgeglichene ‚gay couple‘, dessen Umgang miteinander die Bezeichnung ‚love game‘ vollauf verdient. Der junge Held Dorimant, für den niemand geringerer als Rochester persönlich Vorlage gewesen sein soll, ist anfangs der Inbegriff männlicher Überlegenheit und Selbstsicherheit und, genau wie Horner, „antimatrimonialist“ aus Überzeugung. John H. Smith sieht die Heldin Harriet als logisches „Gegenstück“ hierzu – der bis dato stärkste Held der Restoration Comedy kann nur von einer bis dato ungewohnt starken Heldin „gezähmt“ werden (vgl. Smith 89).¹⁵ Während in *The Country Wife* noch fast ausschließlich Männer, allen voran Horner, das Wort führten und in Dialogen und Intrigen glänzen durften, tritt mit Harriet eine Heldin auf, die Dorimant sowohl in der direkten Begegnung gewachsen ist, als auch in den Plänen, die sie in seiner Abwesenheit schmiedet. Harriet gewinnt gegenüber ihren Vorgängerinnen nicht nur an Intelligenz und Willensstärke, sondern auch schlicht an Redezeit. Sie nimmt quantitativ eine größere Rolle im Stück ein und beansprucht qualitativ mehr Aufmerksamkeit von ihren fiktiven Mitspielern und natürlich vom Theaterpublikum.

Als Protagonistin erfüllt sie alle Kriterien einer jungen Komödien-Heldin, wie wir aus Gesprächen der Männer erfahren: Sie ist reich und stammt aus einer angesehenen Familie („she’s an heiress, vastly rich“ *MM*, I.i), sie weilt unter mütterlicher Aufsicht erstmals in London und gilt daher als moralisch unverdorben und unverbraucht, und sie entspricht in jeder Hinsicht, vom zarten Körperbau bis zum hübschen Schmollmund, dem Schönheitsideal ihrer Zeit („she was the beautifullest creature I ever saw“ *MM*, I.i). Darüber hinaus wird ihr von mehreren Seiten „wit“ attestiert, wobei ganz deutlich wird, daß diese Eigenschaft eine Frau auszeichnet, und daß Harriet sie im Übermaß besitzt.

¹⁵ Abgesehen von der zumindest anfänglich vorhandenen Gemeinsamkeit des „antimatrimonialist“ sieht Smith jedoch wenig Verbindungen zwischen Horner und Dorimant. Horner sei sehr an Vorlagen von Molière angelehnt und spiele keine Rolle in einem „love game“, sondern bleibe autark und unverändert – „subject to no feminine control and acknowledging none.“ Dorimant, der Mitspieler in einem „love game“, sei dagegen Teil einer englischen „progression in wildness“ seit Courtall in *She Wou’d if She Cou’d*. John H. Smith, S. 88.

Bezeichnenderweise erkundigt sich Dorimant persönlich nach diesem Punkt – „Has she wit?“ – und ist über Medleys Antwort – „More than is usual in her sex, and as much malice“ – nachgerade begeistert (*MM*, I.i). Denn „wit“ bedeutet hier nicht (nur) ‚Witz‘, sondern die umfassende rhetorische Fähigkeit, elegante, kurzweilige und geistreiche Konversation zu betreiben, was sowohl eine solide Basis in klassischer Bildung voraussetzt, als auch ein hohes Maß an Spontaneität, Kreativität und persönlichem Charme und Esprit.¹⁶

Das ‚love game‘, oder auch der Geschlechterkampf, der sich zwischen Dorimant und Harriet entfaltet, findet fast ausschließlich auf verbaler Ebene statt. Das Interesse am jeweils anderen, das bereits vor ihrem Kennenlernen geweckt war, wird in dieser ersten Begegnung bestätigt und vertieft; ihr Dialog ist schnell und mit wechselnden Metaphern gespickt, die beide mühelos aufgreifen und weiterspinnen. Harriets eigentlicher Begleiter, Young Bellair, findet keinerlei Beachtung mehr und ist offensichtlich unfähig, sich in diese Art der Unterhaltung einzumischen. Dorimant und Harriet halten sich einerseits nicht mit Geplänkel auf – ihr Gespräch dreht sich sogleich um Männer, Frauen und Liebesaffären – und sind andererseits peinlich darauf bedacht, keine wirklich persönlichen Gedanken preiszugeben und bestimmte Grenzen des Anstands und guten Geschmacks – vorerst – nicht zu überschreiten.

Letzteres ist vor allem Harriets Aufgabe, die ihren Ruf im Gegensatz zu Dorimant sorgsam schützen muß und prompt droht, ihn zu verlassen, als er zu „direkt“ wird: „Mr. Bellair, let us walk, ’tis time to leave him. Men grow dull when they begin to be particular“. (*MM*, III.iii) Zudem signalisieren beide dem jeweils anderen, daß sie ihn beobachtet und durchschaut haben. Dorimant mokiert sich über Harriets Eitelkeit und ihr Heischen um Aufmerksamkeit („The thousand several forms you put your face into then, to make yourself more agreeable!“) – ein Vorwurf, den sie strikt von sich weist

¹⁶ Margaret Lamb McDonald geht ausführlich auf das Verständnis von ‚wit‘ ein, das sich während der Restauration, u.a. durch den Einfluß von Thomas Hobbes und John Dryden, weg von einer schematischen, artifiziellen Auffassung von Rhetorik, hin zur komplexen geistigen Fähigkeit entwickelt habe. Obschon eine klare Definition von ‚wit‘ schwierig bleibt, besteht in den Komödien kein Zweifel darüber, welche Figuren als ‚truwits‘ gelten dürfen, und welche den Status des ‚witwoulds‘ nie verlassen werden. McDonalds Definition des ‚truwit‘ kann für beide Geschlechter gelten: „More than just a facile and glib command of words, her wit reveals the reign that judgment holds upon imagination. In short, she possesses what Dryden calls ‚a propriety of thoughts and words‘.“ Margaret Lamb McDonald, S. 77. Joseph L. Greenberg weist darauf hin, daß der Begriff ‚wit‘ gerade in der Zeit um 1700 einen Bedeutungswandel erfährt, und daß zudem die Figur des ‚wit‘ in den Komödien oftmals mit der des ‚rake‘ vermischt worden sei, mit den Konnotationen von „verbal acuity and sexual infidelity“; vgl. S. 220-221. Doch spätestens bei Congreve (auf den noch näher eingegangen wird), sei ‚wit‘, ähnlich wie von McDonald, als intellektuelle und moralische Charaktereigenschaft zu sehen: „[T]he things that make a man of wit are precisely those that suit him to be a good husband. The wit is one of the few who can be happy in marriage.“ Joseph L. Greenberg, S. 229.

und umgehend an ihn zurück gibt. Schlimmer noch, sie hält ihm nicht nur verbal den Spiegel vor, sondern spielt seine nonchalante Art affektiert nach („as thus, sir“), und bittet sogar frech um Autorisierung ihrer Imitation: „Is not this like you?“ (*MM*, III.iii)

Das Kennenlernen und Liebeswerben („courtship“) unterliegt in der Gesellschaft der Restauration einem komplexen Verhaltenskodex, der formale Kleinigkeiten der höfischen Etikette ebenso regelt wie die Angemessenheit sämtlicher Äußerungen, Handlungen und Reaktionen auf dem gesellschaftlichen Parkett – selbst wenn sie aus heutiger Sicht so persönliche Themen wie Liebe, Freundschaft, Moral oder Sexualität betreffen. Schon der Titel des Stückes *The Man of Mode* spielt jedoch auf die Gefahr der Besessenheit an, ein Leben ‚à la mode‘ zu führen, was in diesem Fall vor allem bedeutet, daß die französische Sprache und Kultur, Kleidung und Umgangsformen als Maßstab aller Dinge gelten.

So ist der Titelheld Sir Fopling Flutter das abschreckende Beispiel dafür, daß eine völlig unreflektierte Vergötterung und Imitation des Vorbilds Frankreich nicht stilbildend wirkt, sondern peinlich und lächerlich. „He went to Paris a plain bashful English blockhead, and is returned a fine undertaking French fop.“ (*MM*, IV.i) Als prototypischer ‚fop‘ und ‚witwould‘ begreift er nicht, daß ‚manners‘ (im Sinne von Susan Carlson) ‚morals‘ sind, daß die ungeschriebenen Gesetze des elitären Gesellschaftslebens mit Takt, Intelligenz und Flexibilität befolgt, umgangen oder unmerklich erweitert werden wollen. Und selbst diese Erkenntnis brächte Sir Fopling Flutter nicht weiter, da er nicht die intellektuellen Fähigkeiten besitzt, die für ein müheloses Leben ‚à la mode‘ nötig sind und die ihn zum ‚truwit‘ befördern könnten.

Dorimant und Harriet hingegen beherrschen die Spielregeln des ‚love game‘ perfekt. Dazu gehört ganz entscheidend, daß sie ihre wahren Gefühle im Umgang mit dem oder der Auserwählten so lange wie möglich verbergen. Harriet weiß, daß Dorimants „Jagdeifer“ schlagartig erlöschen kann, wenn er sich ihrer Zuneigung gewiß sein sollte: „I feel as great a change within; but he shall never know it.“ (*MM*, III.iii) Auch Dorimant gesteht seine Liebe zunächst nur dem Publikum („I love her, and dare not let her know it“), doch er fürchtet weniger ihre Ablehnung als vielmehr das Ende seines Draufgängertums und sogar eine späte Buße für vergangene Eskapaden: „I fear sh’as an ascendant o’er me and may revenge the wrongs I have done her sex.“ (*MM*, IV.i)

Als ‚gay couple‘ demonstrieren Dorimant und Harriet, wie von John H. Smith definiert, daß zum Wesen einer leidenschaftlichen Liebe oft – zumindest nach außen hin – leidenschaftlicher Antagonismus gehört. So erfährt Dorimant von Young Bellair, daß

Harriet zwar permanent über ihn spreche, dann jedoch betont negativ; und Dorimant erinnert sich an eine vergangene Liebschaft, bei der keine der ersehnten Begegnungen ohne „quarrel“, also Streit und Gezanke, verging (*MM*, IV.iii). Andererseits macht Etherege sehr deutlich, daß nicht jeder Streit so reizvoll ist. Im Umgang mit Mrs. Loveit entspringt Dorimants Streitsucht keiner neu entflammten Liebe, sondern einer erloschenen: „Next to coming to a good understanding with a new mistress, I love a quarrel with an old one.“ (*MM*, I.i)

Es gilt also, in diesem wie auch in den folgenden Theaterstücken und Filmen, zwei grundverschiedene Arten des Geschlechterkampfes zu unterscheiden. Die „negative“ Form des Kampfes ist eine zumindest latent aggressive Auseinandersetzung, in deren Verlauf fundamentale Mißverständnisse und erhebliche Diskrepanzen in den Gefühlen und Absichten der beiden Kontrahenten offenbar werden. Mann und Frau führen hier eine Art „Miniaturkrieg“, mit mehr oder weniger ausufernden Schlachten, bei denen die Verluste des Gegners beabsichtigt sind oder zumindest in Kauf genommen werden. Der Tonfall ist vorwurfsvoll, drohend, gereizt, und, je nach momentaner Position, arrogant bis verletzend oder bitter gekränkt. Günstigstenfalls ist dies das verzweifelte Ringen (zumindest eines der Beteiligten) um eine Liebe, die unwiederbringlich verloren ist, oder die sich als erhofftes, aber nie wirklich existentes Scheingebilde entpuppt. Oft genug ist ein solcher Kampf jedoch Ausdruck der desillusionierenden „Erkenntnis“, daß zwischen Mann und Frau keine Einigkeit, kein dauerhafter Friede, und erst recht kein lebenslanges Glück möglich ist, und daß in der Begegnung mit dem anderen Geschlecht mindestens einer der Beteiligten als Verlierer zurück bleibt.

Der „positive“ Kampf ist dagegen eher im Sinne eines „Wett-Kampfes“ zu verstehen. Er ist nicht destruktiv, sondern prinzipiell friedfertig ausgelegt. Beide Kontrahenten genießen es, die eigenen Stärken und Vorzüge zu demonstrieren und so den Gegner zu zwingen, seinerseits zur Höchstform aufzulaufen. Der verbale Schlagabtausch oder ‚repartee‘ des ‚gay couple‘ legt den Vergleich mit einem Tennisspiel nahe, bei dem jeder Schlag eine Reaktion auf den vorangegangenen und eine Vorlage für den nächsten Spielzug ist. Genau wie beim Tennis, liegt auch beim „verbalen Pingpong“ ein nicht unerheblicher Genuß darin, den Gegner zu überraschen und ihm einen Fehler zu entlocken.

Andererseits bekommt der Genuß schnell einen schalen Beigeschmack, wenn die eigene Überlegenheit zu groß wird. Ein Wettkampf, ganz gleich welcher Art, ist nur interessant, solange ein wirkliches Kräftemessen stattfindet, bei dem beide

Kontrahenten gefordert sind und ein – vorübergehender – Vorteil errungen und nicht etwa geschenkt wird. Eine solche Auseinandersetzung dient schließlich unter anderem dazu, die erworbenen Fähigkeiten und Talente „im Ernstfall“ zu erproben, dabei gleichzeitig zu verfeinern und zu vertiefen und, im Idealfall, die Stärken des Gegners auszuloten und als Inspiration für das eigene Spiel zu nutzen. Am Ende dieses Kampfes stehen zwei Gegner, die einander herausgefordert haben, an der Herausforderung gewachsen sind, und die sich möglicherweise beide als Gewinner fühlen dürfen.

Dorimant und Harriet gehören zu den Wenigen, denen es gelingt, einen solchen „positiven Kampf“ zu führen, da sie einander als ebenbürtige Gegner erkennen. Die Unterschiede und Spannungen machen die Auseinandersetzung zwischen ihnen als Mann und Frau reizvoll, aber erst die wichtigen Gemeinsamkeiten geben der Begegnung einen tieferen Sinn. Wenn Dorimant Harriet voller Bewunderung als „wild, witty, lovesome, beautiful and young“ (*MM*, III.iii) bezeichnet, erkennt der Zuschauer, daß die Beschreibung in weiten Teilen auf ihn selbst zutrifft und Harriet als seine ideale Partnerin definiert. Bei aller Weltgewandtheit wird Dorimant schließlich sogar von Harriet über entscheidende Aspekte von Liebe und Ehe belehrt. Beides kann und soll nicht losgelöst von den Regeln und Normen einer Gesellschaft existieren, auf die Dorimant und Harriet angewiesen sind und von der sie immens profitieren.¹⁷ Wenn die Verbindung jedoch dauerhaft und glücklich sein soll, müssen beide ihre bisherige soziale und private Position zumindest teilweise aufgeben, um als Paar einen neuen, eigenen Platz in der Gesellschaft, und im Leben des anderen, einzunehmen.

Für Dorimant kommt dies einer regelrechten Selbstaufgabe gleich, denn Harriet fordert ausgerechnet von ihm, dem privilegierten, selbstverliebten Draufgänger, einmal nicht nach Beifall und Triumphen zu streben, sondern innere Stärke und Bescheidenheit zu demonstrieren: „When your love’s grown strong enough to make you bear being laughed at, I’ll give you leave to trouble me with it. Till when, pray forbear, sir.“ (*MM*, IV.i) Zunächst ignoriert Dorimant diese ungeheuerliche Forderung und pflegt seine Liebschaften wie gehabt („... I appointed Belinda, and I am not so foppishly in love here to forget; I am flesh and blood yet“ *MM*, IV.i). Doch schon kurze Zeit später ist er verzweifelt bemüht, Harriet seinen Wandel vom Playboy und Zyniker zum aufrichtig Liebenden glaubhaft zu machen: „But I will open my heart and receive you, where none

¹⁷ Greenberg bespricht ausführlich die Notwendigkeit, eine gesunde Balance zwischen individueller Selbstverwirklichung und gesellschaftlicher Anpassungsfähigkeit zu finden. „Etheredge’s play is so satisfying because it shows not youth triumphing over and sweeping away an old system, but successfully entering the system. He has appealed to the desire of a youth’s wish to belong to society on his own terms.“ Joseph L. Greenberg, S. 42-43.

yet did ever enter – you have filled it with a secret, might I but let you know it –“ (*MM*, V.ii) Nach einem letzten verbalen Kräftemessen, in dem Harriet nochmals große Willensstärke und Integrität beweist, gestehen beide, auch den anwesenden Bekannten und Autoritätspersonen gegenüber, ihren lang gehegten Ehwunsch ein.

Harriet erwartet nicht, daß Dorimant als Ehemann zum Heiligen mutiert, und dieser willigt ein, mit ihr und ihrer Mutter Lady Woodvill Zeit auf dem Land zu verbringen; beide zeigen sich durchaus pragmatisch und kompromißbereit. Zudem macht Etherege sehr deutlich, daß diese Verbindung standesgemäß ist und den notwendigen Segen von Lady Woodvill hat. Hier geschieht also auf den ersten Blick nichts Revolutionäres, und doch fällt auf, daß die alten Vorstellungen von Ehe als deprimierendem, finanziell motiviertem Lebensmodell in *The Man of Mode* meist nur von ganz bestimmten Figuren erwähnt werden, nämlich von Vertretern der älteren Generation wie Old Bellair oder gar vom Shoemaker, dessen Lebenseinstellung ohnehin in keinster Weise der von Dorimant oder Harriet entspricht. Deren Ehemodell, wie auch das der nachfolgenden ‚gay couples‘, beruht auf einem gemeinsamen, freiwilligen Entschluß und auf gegenseitiger Liebe. Die Eheleute haben einander in einem ‚love game‘, einem spielerischen Geschlechterkampf kennengelernt, den sie auch nach der Eheschließung weiterführen werden. Die beiden „Kontrahenten“ entsprechen einander in den wesentlichen Punkten Alter, Herkunft, Bildung und Temperament; wenn etwa Dorimant beim Betreten des Raumes einen Vers von Waller rezitiert, antwortet Harriet wie selbstverständlich mit der nachfolgenden Zeile (vgl. *MM*, V.ii). Für ein solches ‚gay couple‘ scheint die Ehe, trotz aller unbestrittenen Risiken, mehr Lust als Leid zu versprechen.

Dies ist keineswegs nur die romantisch verklärte Auffassung eines fiktiven Liebespaares oder seines idealistischen Autors, wie Joseph L. Greenberg in seiner Arbeit *English Marriage and Restoration Comedy, 1688-1710* darlegt:

They [the plays] are roughly, romances, providing some wish fulfillment, some cautions, some serious analyses of contemporary problems; the exact mixture depending on the playwright. They present a version of what the audience would like for itself, or, in marital discord plays, would abhor in others. Furthermore, those things the audience wished were changing as matrimonial values in the middle class spread [sic] upward through the squirearchy and the aristocracy: the plays reflect the shift of audience expectations. (Greenberg 2)

Greenberg bezieht sich zwar explizit auf den Zeitraum nach 1688, doch seine Zusammenfassung dessen, was die ‚gay couples‘ und ihre Pendants im Publikum idealerweise von einer Ehe erwarten, trifft, wie zu sehen war, auf Dorimant und Harriet bereits zu:

Young people wanted to choose their own partners, to obtain, preferably through marriage, a fortune sufficient to make them comfortable, to retain the good graces of the parents and other important elders so crucial to their position in society, and to find in a spouse someone with similar age, interests, and background. (Greenberg 1)

Die Zeit der englischen Restauration ist nicht nur eine Phase des politischen Umbruchs, sondern auch der massiven Veränderungen der Gesellschaftsstruktur. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konkurrieren zwei verschiedene Modelle familiären Zusammenlebens. Die ‚restricted patriarchal nuclear family‘, die laut Lawrence Stone seit etwa 1550 Standard war, wird bis 1700 allmählich vom Typus der ‚closed domesticated nuclear family‘ abgelöst. Der erste Typus, dessen Herausbildung mit einer erstarkenden Staatsmacht und der Ausbreitung des Protestantismus einhergeht, sieht die Familie als Miniatur des gesamten sozialen Systems, das in erster Linie nach den Prinzipien der Hierarchie und des absoluten Gehorsams funktioniert. „This almost hysterical demand for order at all costs was caused by a collapse of most of the props of the medieval world picture.“ (Stone 653)

Der neuere Typus der ‚closed domesticated nuclear family‘ ist dagegen von einer wachsenden Autonomie sämtlicher Familienmitglieder geprägt. Es werden erste Schritte in Richtung einer juristischen Gleichberechtigung und gehobenen Bildung für Frauen gemacht, und sowohl die ehelichen als auch die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern sind liberaler, emotionaler und liebevoller. In Anlehnung an das Vorbild der ‚quality‘, oder der oberen Gesellschaftsschichten, erstrebt man eine klassische Bildung, Kunstverständnis und kultivierte Sitten – „refinement and elegance of body and mind“ (Stone 657). Dieser Familientypus kristallisiert sich als Lebensform des aufstrebenden Bürgertums heraus und wird nach und nach vom Landadel und von den gehobenen Kreisen der Aristokratie angenommen.

Die historische Wasserscheide der Glorious Revolution stellt, wie bereits erwähnt, auch für die Restoration Comedy einen wichtigen Einschnitt dar. Nach der Herrschaft von Charles II müssen Autoren und Theaterbetreiber das Ende des königlichen Patronats kompensieren und zusätzlich Konzessionen an ein neues Publikum, neue Herrscher und einen neuen Zeitgeist machen: „But by the reign of William and Mary, and Queen Anne, royal patronage had dried up, and the dramatists were left to please the theatre customers, the majority of whom held values that would have been shaped by the squirearchy and upper-middle class.“ (Greenberg 67-68) Hierzu gehören eben jene Werte, die zur Herausbildung der ‚closed domesticated nuclear family‘ und den damit verbundenen Vorstellungen von einer idealen Ehe geführt haben. Autoren wie

George Farquhar und William Congreve sind Vertreter einer neuen Generation, die zwar weiterhin die Themen der frühen Komödien aufgreift, diese aber in einem völlig anderen Stil als ehemals Wycherley behandelt.

Congreves letztes Theaterstück aus dem Jahr 1700, *The Way of the World* (*WW*), kann sowohl historisch als auch qualitativ als Endpunkt einer fast vier Jahrzehnte umfassenden Entwicklung der Restoration Comedy gesehen werden. Das Stück konnte zu Congreves Lebzeiten einen nur mäßigen Erfolg verbuchen, und tatsächlich zieht sich der Autor, womöglich frustriert über die fehlende Anerkennung, sicherlich aber auch entnervt von der jahrelangen Moraldebatte mit Jeremy Collier, dreißigjährig aus dem aktiven Theatergeschehen endgültig zurück. Die Kritiker sehen *The Way of the World* jedoch unisono als Congreves Meisterwerk und Höhepunkt der Restoration Comedy, ja sogar noch im 20. Jahrhundert als „our most complete and subtle comedy of manners“ (Hirst 35).¹⁸ Denn Congreve präsentiert hier noch einmal alle genretypischen Figuren und Muster – ‚rakes‘ und ‚witwoulds‘, schöne junge und tragische alte Damen, Intrigen, Liebschaften und Maskeraden – und er tut dies mit einer Detailtreue und einer Lebendigkeit, die seine „round characters“ weit von den stilisierten Typen einer ‚comedy of humours‘ entfernt (vgl. Corman 66).

Das vielschichtige Handlungsgeflecht, in das die zahlreichen Figuren verwoben werden, und die Tatsache, daß wichtige Figuren zwar als Gesprächsthema, aber erst später persönlich auftreten, stellen hohe Ansprüche an die Zuschauer. Umso wichtiger werden menschliche Zwischentöne und das für eine Sittenkomödie charakteristische Zusammenspiel von ‚manners‘ und ‚morals‘. „Close attention must therefore be given to questions of tone, the use of innuendo and ambiguity, the shadings and shifts of vocabulary, the level of seriousness with which speeches should be judged, the interplay between naturalness and convention.“ (Kelsall 7) Die komplexe Handlung kann zweifellos als Sinnbild für die emotionalen, sozialen und juristischen Komplikationen der realen Welt gesehen werden (vgl. Holland 531). Congreve läßt seine Figuren mitunter in einem Gespinnst aus Intrigen, Täuschungsmanövern und falschen Behauptungen fast ersticken. Er zeigt aber auch, daß Weitsicht, Intelligenz und

¹⁸ Ein derart einhelliges Kritikerlob (siehe hierzu auch Douglas M. Young, S. 209) ist nicht unproblematisch, da oftmals der Eindruck entsteht, hier werde ein Kanon inklusive des Lobes seiner Meisterwerke unreflektiert wiederholt. Im Falle von *The Way of the World* ist die Begeisterung allerdings insofern berechtigt, als Congreve gerade mit der Darstellung seines ‚gay couple‘ tatsächlich einen Schlußpunkt der Restoration Comedy setzt, und da er noch Jahrhunderte später von anderen Autoren und ihren Kritikern als Maßstab akzeptiert wird, wie noch zu sehen sein wird. Zudem leuchtet die These ein, Congreve habe sein letztes Stück mit einem sehr bewußten Blick auf Kritiker und Publikum, sowie als „Manifest“ seiner theoretischen Überlegungen zum Genre Komödie generell geschrieben; vgl. J.H. Smith, S. 185-186.

Geschick, wie im Falle von Mrs. Fainalls Übertragung ihrer Besitzrechte an Mirabell, belohnt werden. Juristische Verträge und Finanzen symbolisieren hier Verbindungen auf familiärer und emotionaler Ebene, und sämtliche offiziellen oder heimlichen Aktionen und Reaktionen dienen als Vorlagen für Charakterstudien.¹⁹

WW beschäftigt sich wie kaum eine andere Komödie der Zeit mit Geschlechterbeziehungen, Liebe und Ehe in allen komischen, tragischen und glücklichen Schattierungen. Bereits in den *Dramatis Personae* definiert Congreve alle wichtigen Figuren durch ihre amourösen Beziehungen oder Absichten. Aus diesem illustren Kreis ragen Mirabell und Millamant in jeder Hinsicht hervor. Als ‚gay couple‘ sind sie die jeweils schönsten, jüngsten, klügsten, reichsten, elegantesten und am meisten bewunderten Vertreter ihres Geschlechts; sie sind von Anfang an direkt oder indirekt für beinahe sämtliche Geschehnisse und Gefühle verantwortlich, und am Ende des Stückes sind sie die verdienten „Gewinner“. So überlegen sie ihrer Umgebung jedoch sind, so ausgeglichen ist das Kräfteverhältnis in ihrem ‚love game‘, und entsprechend anspruchsvoll und energiegeladen sind ihre verbalen Duelle.²⁰

Mirabell und Millamant können einen „positiven“ Kampf der Geschlechter kämpfen, da sie alle entscheidenden Kriterien erfüllen. Erstens entsprechen sie dem gängigen Idealtypus eines Paares – „similar social background, equal ages, sound finances, and, most of all, similar temperament“ (Greenberg 43) – dem eine glückliche Zukunft zuzutrauen und zu gönnen wäre. Zweitens sind beide fähig und willens, die eigenen Wünsche, Träume, Stärken, Schwächen und (gesellschaftlichen) Grenzen zu erkennen, kritisch zu beurteilen, und mit denen des anderen in Einklang zu bringen – ein durchaus mühsamer Prozeß, auf den im Kontext der sogenannten ‚Proviso‘-Szene noch einzugehen sein wird. Drittens verbinden Millamant und Mirabell aufrichtiges, gegenseitiges Interesse, Respekt und Liebe. Ohne diese körperliche, geistige und seelische Anziehung, die weder erlernt noch erzwungen werden kann, wären ihre Begegnungen entweder berechnend und falsch, oder auf rein sexuelle Absichten

¹⁹ Auf die Filmterminologie übertragen, könnten Geld und juristische Schriftstücke der Restoration Comedy durchaus als ‚McGuffin‘ bezeichnet werden. Alfred Hitchcock prägte diesen Begriff und bezeichnete damit Gegenstände (z.B. Mikrofilme oder Uran in einem Spionagethriller), die für die Filmhandlung allem Anschein nach essentiell wichtig sind, de facto aber nur als treibendes Element derselben dienen. Obschon Zuschauer wie Filmfiguren zunächst mit der Frage beschäftigt sind, was (mit dem McGuffin) passiert, gilt das eigentliche Interesse des Filmes den psychologischen und zwischenmenschlichen Vorgängen, die der McGuffin auslöst.

²⁰ Smith spricht im Fall von Mirabell und Millamant sogar von einer recht revolutionären Überlegenheit der Frau, die von Beginn an einen entscheidenden „Vorsprung“ im Geschlechterkampf habe – „[...] so that the man must pursue. [...] Here the woman has so much the better of it that in hands less skilled than Congreve’s the game would have collapsed.“ John H. Smith, S. 186.

beschränkt, oder schlicht langweilig und blutleer. „Where there is no love, repartee flags.“ (Sharma 276)

Das wichtigste Element im verbalen Schlagabtausch oder ‚repartee‘ ist sicherlich, möglichst permanent den eigenen ‚wit‘ unter Beweis zu stellen und den des Gegenübers herauszufordern. Millamants ‚wit‘ wird im Stück mehrfach erwähnt (vgl. *WW*, I.ii), und auch Mirabell gilt fraglos als ‚wit‘ – Lady Wishfort attestiert ihm gar „witchcraft in his eyes and tongue“ (*WW*, V.ii). Joseph L. Greenberg faßt Congreves Vorstellungen des idealtypischen ‚wit‘ folgendermaßen zusammen:

He is not merely charming, nor an expert in cant. [...] He must have principles; a man who would lie to a girl to seduce her, one who has not a general regard for truth cannot be a wit. [...] They [wits] understand human nature and the standards of their society. They are observant psychologists and adept in manners. They are never fooled by cant. They frequently take the role of satirist but their specialty is exposing hypocrisy, pretense, affectation. The wit is a man who understands decorum. In *Mirabell* we have a hero who knows what is acceptable and prudent, and why it is so. He is virtually an exemplum of the wit in the best sense. (Greenberg 226)

Trotz dieser langen Liste ehrenvoller Eigenschaften bleibt der ‚wit‘ Mirabell jedoch „auch nur ein Mensch“. Er ist durchaus kein reiner Philantroph, wie die Tatsache beweist, daß er zwar die Ehre seiner ehemaligen Geliebten durch die arrangierte Blitzehe mit Fainall rettet, aber keinesfalls bereit war, seine eigene Freiheit zu opfern und selbst für die Konsequenzen der Affäre (in Form einer zu unrecht befürchteten Schwangerschaft) einzustehen. Seine Täuschungsmanöver gegenüber Lady Wishfort schlagen letztlich allesamt fehl, und seine Attraktivität beschert ihm nicht nur Bewunderer, sondern auch durchaus ernst zu nehmende Feinde wie beispielsweise Mrs. Marwood. Mirabell mag als privilegierter Mann ein luxuriöses Leben mit wenigen Sorgen und vielen Möglichkeiten führen, aber er ist weder unfehlbar noch unverletzbar. Mag er sich selbst und einigen anderen bislang als Mann gefallen haben, „who has in this world nothing to learn or to lose“, so zeigt Millamant ihm sehr schnell, daß auch er noch manches lernen muß, und daß er durchaus Angst haben sollte, etwas zu verlieren – im günstigsten Fall seine kostbare Freiheit, im schlimmsten das Wohlwollen der Frau, die er liebt (vgl. Palmer 194).

Millamant ist ihm in jeder Hinsicht gewachsen. Auch sie ist den anderen weiblichen Figuren im Stück, und erst recht der Masse ihrer Zeitgenossinnen auf und vor der Bühne, weit überlegen, und auch sie genießt als schöne reiche Erbin ein privilegiertes Dasein. Im Umgang mit (potentiellen) Verehrern kann sie, deren Eleganz und Intelligenz unbestritten sind, es sich leisten, anspruchsvoll und arrogant zu sein: „I wonder at the impudence of any illiterate man to offer to make love.“ (*WW*, III.iii) Die

Liebesbriefe der indiskutablen Herren verwendet sie als Lockenwickler, mit der leicht versnobten Einschränkung, daß nur Briefe in Reimform akzeptabel seien: „I never pin up my hair with prose. I fancy one's hair would not curl if it were pinned up with prose.“ (*WW*, II.ii)

Trotz aller demonstrativen Stärke und Selbstsicherheit ist auch Millamant jedoch keineswegs autark. Sie kann den Willen oder die Mißbilligung ihres Vormundes Lady Wishfort genauso wenig ignorieren wie die ungeschriebenen Gesetze einer Gesellschaft, die das Verhalten von Männern und Frauen, vor allem in Bezug auf Liebe und Sexualität, mit zweierlei Maß mißt. Der sogenannte ‚double standard‘ billigt dem Mann größtmögliche erotische Freiheiten zu, während dasselbe Verhalten von einer Frau gnadenlos verurteilt und mit scharfen Sanktionen belegt würde, die einem gesellschaftlichen Todesurteil gleich kommen (vgl. Stone 501-506).

Millamant ist sich ihrer prekären Situation als Frau durchaus bewußt: „Well, 'tis a lamentable thing, I swear, that one has not the liberty of choosing one's acquaintance as one does one's clothes.“ (*WW*, III.iii) Mit der gebotenen Cleverness, Weitsicht und absoluten Selbstbeherrschung gelingt es ihr, im Rahmen ihrer Möglichkeiten, eine geradezu „männliche“ Machtposition einzunehmen und sichtbar zu genießen: „Why, one makes lovers as fast as one pleases, and they live as long as one pleases, and they die as soon as one pleases; and then, as one pleases, one makes more.“ (*WW*, II.ii) Männer bescheinigen Millamant zwar alle Attribute weiblichen Liebreizes, bezeichnen sie jedoch auch als „kind of humourist“, also als launisch und unberechenbar: „[M]y fair cousin has some humours that would tempt the patience of a stoic.“ (Fainall in *WW*, I.i) Ihr „schwieriges“ Wesen kann sicherlich als Reaktion auf den permanenten Widerstreit zwischen dem Wunsch nach Selbstverwirklichung und der Notwendigkeit der Selbsterhaltung gesehen werden.

Millamant's wit, like that of Rosalind and Beatrice, is a sign of intelligence; and although affectation and coquetry usually indicate a frigid temperament, Millamant's affectation is the cloak of affection, and her coquetry conceals a nature capable of whole-hearted love. She can act the fine lady to perfection, [...] but fundamentally *she is a sensitive girl in an insensitive society* [Hervorhebung nicht im Original]. (Muir 115)

In ihren Wortgefechten als ‚gay couple‘ erweisen sich Mirabell und Millamant als hervorragende Psychologen. Beide erliegen zwar dem Charme des anderen, erkennen jedoch auch die Brüche und Widersprüche in dessen Verhalten. Mirabell bezweifelt Millamants angebliche Lust daran, andere zu verletzen, und attestiert ihr statt dessen schiere Gefallsucht (*WW*, II.ii), doch auch Millamant läßt ihn wissen, daß sie seine

Gefühle, inklusive des Versuchs sie zu verbergen, durchschaut hat: „Ha! Ha! Ha! What would you give that you could help loving me?“ (*WW*, II.ii) Das ‚love game‘ der beiden kulminiert in der berühmten ‚Proviso‘-Szene (*WW*, IV.i), in der die Konditionen für eine Ehe unter Verwendung juristischer Fachtermini ausgehandelt werden. Der hoch offizielle Tonfall und der betont sachliche, streng strukturierte Austausch von Ehe-Bedingungen steht im ironischen Kontrast zum sonst üblichen, gefühlsbetonten Heiratsantrag und provoziert damit Heiterkeit beim Publikum. Die ausgehandelten Inhalte sind jedoch alles andere als realitätsfern und „fiktiv“:

The proviso is in broad agreement with ideas long expressed in sources no more foreign than the *Marriage Service* and those conduct books which expanded its precepts. In general, the proviso, as well as the domestic scenes in all of Congreve's comedies reflect the best opinions of religious and secular writers. (Greenberg 240)

Das Ziel von Mirabells Wünschen ist eine Ehe, die möglichst wenig mit der artifiziellen und heuchlerischen Art der scheinbar eleganten ‚upper class‘ gemeinsam hat. Er erwartet von seiner zukünftigen Gattin, daß sie ehrlich und anständig ist, keine Intrigen mit anderen Frauen schmiedet („no she-friend to screen her affairs“), und daß sie ein gesundes, natürliches Verhältnis zu ihrem Körper pflegt – daß sie also keine für ein Kind schädlichen Versuche unternimmt, eine Schwangerschaft lange zu verheimlichen („strait lacing“), und daß sie mit Würde, ohne Zuflucht zu Kosmetika oder Alkohol, altert.

Millamants Forderungen zielen hauptsächlich auf die Bewahrung ihrer Eigenständigkeit und Freiheit („my dear liberty“) ab: Sie will ihre Kleiderwahl, Tagesgestaltung, Bekanntschaften und Korrespondenzen selbst bestimmen, und sie will keine „Vorzeige-Ehe“ mit einer demonstrativ liebevollen Fassade, sondern umgekehrt einen diskreten Umgang in der Öffentlichkeit, der für sie ein harmonisches Miteinander im Privatleben impliziert: „[L]et us be as strange as if we had been married a great while; and as well-bred as if we were not married at all.“ Auffällig ist, daß beide mit ihren resolut bis schnippisch vorgetragenen Forderungen auf keinen nennenswerten Widerstand stoßen. Mirabell nennt Millamants Bedingungen „pretty reasonable“, und viele seiner Forderungen betreffen Verhaltensweisen, die Millamant für sich ohnehin inakzeptabel findet („I toast fellows!“).

Die ‚Proviso‘-Szene ist also nicht ihrer Inhalte, sondern eher ihres Tonfalls wegen bemerkenswert, und weil hier überhaupt die Notwendigkeit erkannt wird, einen für beide Teile des ‚gay couple‘ befriedigenden Lebensentwurf zu entwickeln. Millamants entschlossener Ausruf zu Beginn der Szene ist weit mehr als kokette Rhetorik: „Ah! I'll

never marry, unless I am first made sure of my will and pleasure.“ (*WW*, IV.i) Die besondere Dynamik in diesem ‚love game‘ entsteht, wie John H. Smith ganz richtig betont, aus der überlegenen Position der Heldin; und auch Greenberg sieht den Helden, der nicht nur erobern, sondern auch überzeugen muß, als wiederkehrenden Typus:

In earlier plays, the impediments to the union of the couple are frequently external: parents oppose the match, one partner lacks money, or status. Or, alternatively, if one partner has mental reservations it is generally the male. But in Congreve’s last three comedies, the girl’s doubts are themselves a major obstacle. Congreve’s women are unusually aware of the unhappiness many women discover in marriage and are correspondingly reluctant to enter into any match. To calm them, the heroes, especially Mellefont and Mirabell, must in effect become social theorists, defining marriage in such a way that it offers the possibility of mutual satisfaction guaranteed by safeguards. (Greenberg 203)

Congreve propagiert das Ideal einer „marriage of true minds“, das Freundschaft als solide Ehebasis einer vermeintlich kurzlebigen, emotionsgeladenen Verliebtheit vorzieht; doch von einem generellen „mistrust for romantic love“ zu sprechen, scheint kaum gerechtfertigt (vgl. Greenberg 207). Ganz im Gegenteil beweisen Mirabell und Millamant, daß Liebe letzten Endes – um ein Theaterpublikum zu fesseln, und vielleicht auch, um ein Leben lang zu halten – eben doch ein gewisses Maß an Impulsivität und Irrationalität enthalten muß. Im Gegensatz zum Libertinismus eines Horner, dessen Affären in keinsten Weise durch Gefühle „kompliziert“ werden, erlebt Mirabell seine aufkeimende Liebe als wahren Gefühlssturm, als „whirlwind“, dem er wachen Geistes begegnet und dennoch hilflos ausgeliefert ist: „To know this, and yet continue to be in love, is to be made wise from the dictates of reason, and yet persevere to play the fool by the force of instinct.“ (*WW*, II.ii)

Bereits in einem früheren Gespräch widerspricht er ausdrücklich Fainalls Auffassung, er sei für einen leidenschaftlichen Liebhaber ein zu kritischer Mann – „and for a discerning man, somewhat too passionate a lover“ – und erläutert anschließend in einer Aneinanderreihung von Paradoxa, warum er Millamant liebt: „[F]or I like her with all her faults; nay, like her for her faults. Her follies are so natural, or so artful, that they become her; and those affectations which in another woman would be odious, serve but to make her more agreeable.“ (*WW*, I.ii) Alles Katalogisieren und Analysieren ihrer Mängel, so erklärt er weiter, habe seine Gefühle nicht verändert, und mittlerweile könne er gut damit leben.

Millamant gibt sich ihrerseits selbst noch im Moment der „Kapitulation“, als sie einer Ehe zustimmt, überlegen-herablassend und leicht desinteressiert: „[W]ell, you ridiculous thing you, I’ll have you – I won’t be kissed, nor I won’t be thanked – here

kiss my hand though.“ Sobald das „lächerliche Ding“ allerdings außer Hörweite ist, gesteht sie ihrer Freundin: „Well, if Mirabell should not make a good husband, I am a lost thing, for I find I love him violently.“ (*WW*, IV.i) Congreve gelingt hier das Kunststück, eine „marriage of true minds“ zu entwerfen und die Elemente Romantik und Leidenschaft dennoch glaubhaft zu integrieren. Bis zum Schluß bleiben die Wortwechsel der beiden Liebenden spielerisch, ironisch, und temperamentvoll. Gerade die Momente der Unsicherheit, des Überschwangs, des „Nicht-anders-Könnens“ von zwei so kultivierten, selbstbeherrschten Menschen machen den besonderen Reiz dieses ‚love game‘ aus und lassen Mirabells „Hilflosigkeit“ am Ende des Stücks zum verheißungsvollen Versprechen werden: „Well, Heaven grant I love you not too well, that’s all my fear.“ (*WW*, V.iii)

Congreve zeigt am Ende einer Epoche noch einmal, wie sehr das Theater als Sinnbild für das „wirkliche“ Leben taugen kann. Die exaltierte Gesellschaft der Restaurationszeit (und, zumindest anfangs, ihr theaterliebender Monarch Charles) muß das Leben in einem Shakespeareschen Sinne von „All the world’s a stage“ durchaus als inszeniert und theatralisch empfunden haben. Congreve und Dryden betonten beispielsweise in ihren Widmungen an den Earl of Montague und an Lord Rochester, wie sehr sie jeweils von der Gesellschaft und der Konversation mit ihren Gönnern profitiert hatten; Hirst spricht von einer auffälligen „interdependence of theatrical dialogue and the language of the civilized society of the day“ (Hirst 34).

Schon die durchgängige Verwendung von ‚telling names‘ in den Restoration Comedies ist nicht nur eine Reminiszenz an Komödientraditionen wie die ‚comedy of humours‘, sondern definiert die teils alten, teils neuen Rollen, die im Zeitalter der Restauration gespielt werden. Bei aller fiktiven Übersteigerung haben Figuren wie Horner, Sir Fopling oder Witwoud doch in jedem Fall ihre Wurzeln in zeitgenössischen Hintergründen von französischer Politik bis zu englischen Literaten. Die zutiefst menschlichen Themen – Liebe, Ehe, Freundschaft, Alter, Verrat – mit denen sie sich befassen, sind von so essentiellen Interesse, daß sie auch für nachfolgende Generationen interessant bleiben; und die Grundzüge einzelner Charaktere tauchen immer wieder in anderen Epochen und Genres auf.²¹ Congreve wird dem programmatischen Titel *The Way of the World* gerecht, indem er die gehobene englische

²¹ So kann beispielsweise Lady Wishfort als Vorgängerin der alternden Stummfilm-Diva Norma Desmond im Film *Sunset Boulevard* gesehen werden; schöne, kapriziöse und emanzipierte Heldinnen wie Millamant tauchen in den besten Screwball Comedies auf, oder auch als Romanheldinnen im Stile von Jane Austens *Emma*.

Gesellschaft als Mikrokosmos menschlichen Zusammenlebens zeichnet. Tatsächlich wird „world“ im Stück oft quasi als Synonym für „Gesellschaft“ verwendet, und zwar meist mit einem depressiven oder resignierten Beigeschmack. Der frustrierte Ausruf der liebestollen ‚aging coquette‘ Lady Wishfort – „Dear Marwood, let us leave the world, and retire by ourselves and be sheperdesses“ (*WW*, IV.ii) – mag als bedauernswert komisch empfunden werden. Dagegen sind Fainalls lapidare Feststellungen zum „way of the world“ in keinem Moment komisch, sondern stets nur zynisch. Für ihn sind seine arrangierte Zweckehe, die Affären und Intrigen „– all in the way of the world“ (*WW*, III.iii).

Auch die anderen Figuren sind sich der Rollen bewußt, die sie in der Gesellschaft zu spielen haben, und verzweifeln mitunter daran. Eine Mrs. Fainall etwa trägt diesen Namen keineswegs als ‚telling name‘ und Zeichen ihres Charakters, sondern schlicht als Namen des Mannes, den sie überstürzt heiraten mußte, weil sie in ihrem Verhalten zu Mirabell zu naiv oder zu undiszipliniert war. Bis zum Schluß muß sie dafür büßen, daß sie die „Rolle“ der verliebten jungen Erbin, im Gegensatz zu Millamant, nicht perfekt ge-spielt und so die Möglichkeit einer Liebesheirat ver-spielt hatte.

Alle Restoration Comedies zeigen, daß das Leben in einer derart strukturierten Gesellschaft einem Spiel mit komplexen Regeln, zwischen ‚manners‘ und ‚morals‘, Oberflächen und Tiefen gleicht. Leben und Liebeswerben werden häufig mit einer Spielemetaphorik beschrieben, und „echte“ Spiele, vor allem Glücksspiele, dienen als Anlaß für Charakterstudien der unterschiedlichen Mentalitäten. Fainall, der gewissenlose Zyniker, behält auch beim Kartenspiel seine aggressive bis destruktive Art: „[H]e sees life as a contest from which he would like to emerge winner. His pleasure comes from victory.“ Dagegen ist Mirabell auch hier der kultivierte, souveräne Gentleman: „[H]e sees the game as an entertainment in which the enjoyment of the company is as important as the points scored by a particular player.“ (Greenberg 232-233)

Der Kampf der Geschlechter findet in diesen Komödien vor allem als verbaler Schlagabtausch oder ‚repartee‘, also als Spiel mit Worten statt. Auch hier genügen Bildung, Intelligenz und ‚wit‘ alleine noch nicht, um das Spiel in „entertainment“ zu verwandeln. Beide „Mitspieler“ müssen eine faire, positive, entspannte Grundhaltung haben, und sie müssen im Spiel miteinander harmonieren. Inkompetente Spieler wie Lady Wishfort und Mrs. Fainall, oder „schlechte Verlierer“ wie Mrs. Marwood und Mr. Fainall, scheitern entweder an der falschen Einstellung zum Spiel, oder an der Wahl

ihres Mitspielers. In den Comedies of Manners des 20. Jahrhunderts, und ganz besonders in der Screwball Comedy of Manners mit den technischen Möglichkeiten des Mediums Film, werden die entscheidenden Duelle im Geschlechterkampf zwar immer noch im verbalen Schlagabtausch ausgetragen, doch hinzu kommen auch körperliche Aktivitäten, die zumindest für Damen am Ende des 17. Jahrhunderts noch undenkbar gewesen wären. Sportarten wie Tennis, Golf oder Reiten, buchstäbliche Kinderspiele von „Verstecken“ bis „Fangen“, und die musischen Aktivitäten Gesang, Klavierspiel und Tanz bieten dann vielfältige neue Gelegenheiten, das eigentliche Spiel, nämlich das Liebesspiel und Liebeswerben („courtship“) des ‚gay couple‘ zu inszenieren.

3. Die Krise der Comedy of Manners: Das 18. und 19. Jahrhundert

3.1 Die Dürrezeit der Comedy of Manners im 18. Jahrhundert

Das englische Theater des 18. und 19. Jahrhunderts erlebt zwar einige wichtige technische und organisatorische Neuerungen, doch es bringt kaum erinnerungswürdige dramatische Literatur hervor. Auf dem Spielplan stehen einerseits unterhaltsame „Burlesken, Farcen und Spektakel“, und andererseits „als anspruchsvoll konzipierte“ klassizistische Verstragödien (Schmidt 213). Der zynische, ironische oder frivole Tonfall insbesondere der frühen Restoration Comedies weicht einem moralischen Anspruch, dessen Erfüllung im Zweifelsfall wichtiger ist als künstlerische Originalität oder Realismus.²² Das Theater spiegelt den sich wandelnden Zeitgeist unter verschiedenen Regenten ganz deutlich wider, und so beginnt, wie bereits erwähnt, schon unter Königin Anne eine allmähliche „Moralisierung“ des Theaters.

Bereits 1678 hatte Thomas Rymer das Prinzip der ‚poetical justice‘ formuliert, wonach Tugendhaftigkeit und Unschuld stets zu belohnen, Verbrechen und Börsartigkeit aber streng zu bestrafen sind (vgl. Schmidt 213). George Farquhars Komödien werden generell als Restoration Comedies bezeichnet, gehorchen jedoch bereits weitgehend Rymers Maximen und bleiben daher auch noch im 18. Jahrhundert sehr populär. Farquhars relativ kurze Schaffensperiode zwischen 1698 und seinem Tod im Jahr 1707 fällt mit dem Ende der Restaurationsepoche zusammen. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Congreve verfaßt er jedoch kein „ultimatives“ Exemplar eines Genres und einer Epoche, sondern bedient ein Jahr vor der Uraufführung von *The Way of the World* bereits den neuen Publikumsgeschmack.

Der Titel seines Erstlingswerks *The Constant Couple (CC)* von 1699 ist Programm: Die intrigante Lady Lurewell pflegt ihren männermordenden Lebensstil nicht etwa mit der libertinösen oder machiavellistischen Lebenslust eines weiblichen ‚rake‘, sondern als persönlichen Rachefeldzug gegen die Männerwelt. Was zunächst so skandalös klingt – eine ledige Dame der Gesellschaft lebt von den Zuwendungen ihrer zahllosen Verehrer – stellt sich rasch als relativ unspektakulärer Fall von unglücklicher Liebe und verletztem Stolz heraus. Im weiteren Verlauf der Handlung entpuppt sich einer ihrer glühendsten Verehrer als der Mann, der sie vor vielen Jahren scheinbar herzlos

²² Dieser Wandel der Genres und des Publikumsgeschmacks vollzieht sich über Jahrzehnte hinweg; schon während der Blütezeit der Restoration Comedy sind erste Anzeichen des ‚sentimentalism‘ sichtbar, und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts werden zunächst noch viele der „alten“ Komödien gespielt; vgl. Margaret Lamb McDonald, S. 230-232.

verlassen hatte, tatsächlich jedoch keine andere Frau mehr lieben oder gar heiraten wollte. So sind Lady Lurewell und Colonel Standard am Ende das glückliche, wieder vereinte „constant couple“, das einander über Jahre hinweg unbeirrt treu geblieben war.

Smith stellt fest, daß Farquhar mit seiner rührenden Darstellung von schicksalhafter Liebe und Treue vor allem den weiblichen Teil des Publikums ansprechen wollte, was ihm auch sehr gut gelang (vgl. Smith 182). Seine Figuren wirken allerdings nicht annähernd so realitätsnah oder psychologisch plausibel wie ihre Vorgänger in der Restoration Comedy. Oft sind sie schlicht die Opfer äußerer Einflüsse und Zufälle: „In this respect Farquhar’s drama differs radically from that of Wycherley, Etherege and Congreve, in whose plays the characters are entirely responsible for the outcome of their own actions and where it is the cleverest player who wins the game and takes all.“ (Hirst 24) Farquhar ist jede noch so konstruiert wirkende Wendung recht, damit am Ende die moralisch „Guten“ belohnt werden. Lady Lurewell und ihr Colonel werden mit der Welt und der Liebe versöhnt, Sir Harry Wildair bekommt die schöne junge Angelica, und in der Nebenhandlung wird Clincher Junior für seine Kaltblütigkeit bestraft, während sein älterer Bruder sich auf die ersehnte Romreise zum „jubilee“ freuen darf.

Hier zeigt sich ganz deutlich, daß eine Komödie zwar alle standardisierten Topoi und Figuren der Restoration Comedy enthält, in ihrem Wesen und ihrer Aussage jedoch einer völlig anderen Epoche angehören kann. Lady Lurewell ist beispielsweise ebenso intrigant und männerfeindlich, aber nicht annähernd so skrupellos und vielschichtig wie eine Mrs. Marwood, und der rüpelhafte, alternde Draufgänger Sir Wildair hätte in einer Komödie von Wycherley oder Congreve höchstens als Zielscheibe des Spottes getaugt. In keinem Fall wäre seine gutmütige, ehrenhafte Art Grund genug gewesen, die begehrenswerte Angelica („A girl of sixteen. Pretty and witty.“ I.i) erst als vermeintliche Prostituierte umwerben und am Ende heiraten zu dürfen.

Doch obwohl alle Verwechslungen, Täuschungsmanöver und Mißverständnisse auf ein „gutes“ Ende im Sinne der ‚poetical justice‘ hinauslaufen, gibt es von Seiten der Protagonistinnen kritische Zwischentöne. Beide prangern die Zwänge an, denen sie als Damen der Gesellschaft unterworfen sind. Lady Lurewell leidet insbesondere unter dem Dilemma, als intelligente, eloquente und temperamentvolle Frau permanent „vornehme“ Zurückhaltung üben zu müssen („words, words, or I shall burst!“ V.iii), und Angelica beklagt halb trotzig, halb resignierend das weibliche Schicksal per se: „Unhappy state of woman! Whose chief virtue is but ceremony, and our much boasted modesty but a

slavish restraint. The strict confinement on our words makes our thoughts ramble more...“ (CC, III.ii)

Diese quälende Doppelmoral bleibt auch im 18. Jahrhundert und weit darüber hinaus bestehen, doch der bereits besprochene Gesinnungswandel hin zur ‚sensitivity‘ ist in allen Lebensbereichen spürbar, und die Liebesheirat wird zum allgemein angestrebten Ideal. Im Theater gleicht die vorherrschende Tendenz zur ‚Sentimentalisierung‘ (‚sentimentalism‘) die dramatischen Gattungen Komödie und Tragödie einander immer mehr an. Der Begriff ‚sentiment‘ steht dabei zunächst für „die emotionale Fähigkeit [...], ethische Werte positiv aufzugreifen und in das Gefühlsleben zu integrieren.“ (Schmidt 215) Im Laufe der Zeit besitzt er jedoch auch die Konnotation des „Gefühlsschulstes“ in der Tradition der ‚comédie larmoyante‘, und er bezeichnet in den Theaterstücken selbst „den reichen Einsatz einprägsamer Sentenzen, lehrhafter Maximen und moralisch ausgewiesener Reflexionen“ (Schmidt 215).

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts lassen die beliebten Komödien eines Richard Steele, wie zum Beispiel *The Tender Husband* und *The Conscious Lovers*, bereits im Titel die Hinwendung zum ‚sentiment‘ erkennen, und der Autor spricht sich in Prologen und Epilogen ausdrücklich für eine Verfeinerung der Sitten aus. Dies ist als direkte Reaktion auf die „unmoralischen“ Restoration Comedies zu sehen, die von Kritikern wie Jeremy Collier vehement angegriffen wurden (vgl. Cuddon, s.v. „sentimental comedy“).

Die Abkehr vom Restaurationstheater betrifft praktisch alle Aspekte der neuen Dramen. Im Publikum wie auf der Bühne nimmt das Bürgertum den meisten Platz ein; die aristokratischen Libertins werden aus dem Zentrum des Geschehens verdrängt oder in ihren Ansichten reformiert. Dem Theater wird nun ein dezidiert moralisch-didaktischer Auftrag zugeschrieben. Vorbildhafte Figuren sollen den angeborenen ‚moral sense‘ des Menschen aktivieren; die erzieherische Funktion eines abschreckenden Beispiels durch ironische Überzeichnung einer Figur wird allerdings abgelehnt. Die Handlung entspinnt sich in einer „häuslich-privaten“ Lebenssphäre um persönliche und familiäre Probleme – die politische und gesellschaftliche Außenwelt wird weitgehend ausgeblendet (vgl. Schmidt 215). Sofern im 18. Jahrhundert der Versuch gemacht wird, Komödien der vergangenen Epoche zu adaptieren, findet meist eine gravierende „Reinigung“ der Stücke bezüglich Thematik und Tonfall statt. So wird *The Country Wife* im Jahr 1766 bezeichnenderweise zu *The Country Girl*, und sowohl der überragende Protagonist Horner, als auch sämtliche Anspielungen zum Thema Ehebruch, verschwinden aus dem Stück (vgl. Hirst 42).

Richard B. Sheridans *The School for Scandal* (SSc) aus dem Jahr 1777 gilt gemeinhin als einer der wenigen späteren Versuche, an die Comedy of Manners anzuknüpfen. Sheridan parodiert den geradezu hysterischen Hang der Komödie seiner Zeit zum ‚sentiment‘ und macht bei der Konstruktion der Figuren und der Handlung Anleihen bei Restoration Comedies. Sheridans Intrigen und Verstellungen haben jedoch nicht deren Brisanz; die berühmte ‚screen‘-Szene beispielsweise provoziert auf relativ harmlose, konservative Weise Gelächter – vor allem, wenn man sie mit der ‚china‘-Szene aus *The Country Wife* vergleicht (vgl. Hirst 45). Im Gegensatz zu der Unverfrorenheit eines Horner und der haarsträubenden Doppelmoral der Damen Fidget und Squeamish handelt hier keine der Figuren mit besonderer Raffinesse, sondern im Gegenteil mit letztlich entwaffnender oder blamabler Ehrlichkeit. Sheridan demontiert in der ‚screen‘-Szene das Konzept des ‚sentiment‘, indem ausgerechnet Joseph, der noble „man of sentiment“, als „smooth-tongued hypocrite“ und „villain“ entlarvt wird (SSc, IV.iii).

Abgesehen von diesem Kritikpunkt kommen jedoch gerade auch in der ‚screen‘-Szene typische zeitgenössische Ideen zum Ausdruck. Niemanden, nicht einmal Sir Peter selbst, überrascht die Vorstellung, daß seine wesentlich jüngere Gattin ihn betrügen könnte. Dies hatte er bereits zu einem früheren Zeitpunkt eingeräumt – „When an old bachelor marries a young wife, what is he to expect?“ (SSc, I.ii) – und auch seine Bekannten haben für ihn wenig Mitleid: „Though, Sir Peter, you were certainly vastly to blame to marry at all at your years.“ (SSc, V.ii) Obschon sich der Verdacht des Ehebruchs in diesem Fall als unbegründet herausstellt, besteht zu dem Thema auf der Bühne und im Publikum seit Ende des 17. Jahrhunderts ein breiter Konsens: „It is no accident that so many old husbands who had married young wives became the butts of farces, since popular opinion overwhelmingly condemned disparity of age in a marriage.“ (Greenberg 27)

Auch Lady Teazles Verhalten erinnert in dieser Szene weder an die Naivität noch an die Skrupellosigkeit der Damen in *The Country Wife*, sondern entspricht exakt dem Ideal des ‚sentimentalism‘. In ihrem Versteck wird sie unbemerkt Zeugin des Gespräches zwischen Joseph und Sir Peter. So erfährt sie von Josephs betrügerischen Machenschaften und gleichzeitig von Sir Peters Entschluß, ihr ab sofort eine großzügige Apanage zuzubilligen und praktisch seinen gesamten Besitz zu vererben. Als sie schließlich „enttarnt“ wird, ist sie voller Verachtung für Joseph („that smooth-tongued hypocrite“) und voller Reue, Demut und Dankbarkeit für ihren Gatten: „[H]ad I left the

place without the shame of this discovery, my future life should have spoken the sincerity of my gratitude.“ (SSc, IV.iii)

Auffällig ist hier nicht nur der plötzliche radikale Gesinnungswandel der chronisch unzufriedenen, fordernden jungen Gattin, sondern auch das Bild, das sie von einer „verbesserten“ Ehe entwirft. Denn Lady Teazle hat keine flammende Liebe für ihren Mann entdeckt, sondern möchte ihre Dankbarkeit („gratitude“) für Sir Peters „tenderness“ beweisen – welche allein darin bestand, daß Lady Teazle mehr Geld erhalten sollte. Die Ehe der Teazles wäre also im günstigsten Falle ein „fairer“ Austausch von Jugend gegen Reichtum; sie bleibt jedoch weit entfernt vom leidenschaftlichen ‚love game‘ und der „marriage of true minds“ à la Millamant und Mirabell.

Sheridan greift einige Themen der Restoration Comedy auf, doch er behandelt sie schematischer, weniger realitätsnah oder psychologisch konsequent als seine Vorgänger. So erinnert beispielsweise Sir Peters Beschreibung seiner Gattin zunächst an den prototypischen Antagonismus vergangener ‚gay couples‘: „Well, though I can’t make her love me, there is a great satisfaction in quarreling with her; and I think she never appears to such advantage as when she is doing everything in her power to plague me.“ (SSc, II.ii) Die bissigen, absichtlich verletzenden Anfeindungen von Sir Peter und seiner temperamentvollen jungen Gattin sind jedoch nicht zu verwechseln mit den geistreichen, spielerischen Wortgefechten eines Paares, das in puncto Alter, Herkunft und Temperament perfekt harmoniert.

David L. Hirst beanstandet, daß *The School for Scandal* wichtige Themen wie Ehe, Geld und Ehebruch nicht ernsthaft, sondern nur als Witz behandelt habe („laughed aside“). Vermutlich zeigt sich bei diesen Themen jedoch nur, wie sehr Sheridan als Dramenautor den Vorstellungen seiner Zeit verhaftet ist. Er mag den Hang zum Sentimentalen karikieren, doch schlußendlich gelingt es ihm nicht, zeitgenössische Ehe- und Moralvorstellungen glaubhaft in die Geisteshaltung und den Tonfall einer vergangenen Epoche zu kleiden. Im direkten Vergleich zu den Komödien der Restauration bleibt Hirsts Urteil daher vernichtend: „Sheridan is merely superficial. [...] Sheridan’s concerns are more external: the result is situation comedy, not comedy of manners.“ (Hirst 44) Dennoch bleibt *The School for Scandal* beim Publikum noch viele Jahrzehnte nach der Erstaufführung sehr beliebt, und zwar schon allein wegen des völligen Mangels an vergleichbaren Stücken, seien sie nun aus heutiger Sicht „echte“ Comedies of Manners oder nicht (vgl. Sawyer 17).

3.2 Die Renaissance der Comedy of Manners am Ende des 19. Jahrhunderts

„Der wirtschaftliche, soziale, politische und geistige Wandel, den man heute mit dem umfassenden Konzept der ‚Modernisierung‘ erfasst, löste in der englischen Gesellschaft und Kultur zahlreiche Spannungen, Widersprüche und Einsprüche aus.“ (Seeber 220-221) Die englische Literatur greift zentrale Themen wie den technischen Fortschritt, die Industrialisierung und die weltpolitischen Entwicklungen nach der französischen Revolution auf und ist zugleich selber von dem Phänomen der Aufspaltung vermeintlich festgefügtter Einheiten betroffen. Das Entstehen eines freien literarischen Marktes um 1800 befreit Autoren von den Vorgaben eines Mäzens, aber auch von einem gesicherten Lebensunterhalt. Folglich wird erstmals in der Geschichte nicht nur zwischen Künstlern und Bürgern, sondern auch zwischen „anspruchsvoller“ Kunst und Massenware unterschieden. Auch die Trennung der Geistes- von den Naturwissenschaften fällt in diese Zeit; an die Stelle von Universalgelehrten treten nun hoch spezialisierte Literaten, die sich jeweils in der Abgrenzung zu zahlreichen anderen intellektuellen und sozialen Gruppen definieren (vgl. Seeber 221-222).

Im Zeitalter der Romantik und des Viktorianismus sind die wichtigsten und produktivsten literarischen Genres die Lyrik und der Roman. Dem Drama dieser Zeit wird in modernen Literaturgeschichten bezeichnenderweise meist kaum Raum gewidmet, denn das Theater spielt als ernst zu nehmende Kunstform buchstäblich keine Rolle. Anspruchsvolle dramatische Literatur wird paradoxerweise gelesen und nicht etwa als Theateraufführung rezipiert (vgl. Hirst 49; Seeber 326). Die Kluft zwischen Bildung und Unterhaltung scheint auf der Bühne unüberbrückbar zu sein. Für die klassische Komödie, geschweige denn die Comedy of Manners, besteht offensichtlich kein Bedarf mehr:

If the comedy of manners became more and more anaemic in the eighteenth century, by the beginning of the nineteenth it was effectively dead. The popularity of action-packed drama and sentimental moralizing comedy, both vindicating the conduct of the pious underdog, was totally antipathetic to the wit and frankness of the comedy of manners. (Hirst 47)

Tonfall und Inhalte der Komödien ändern sich gravierend und tragen damit einem neuen Zeitgeist und gesellschaftlichen Entwicklungen Rechnung, die bereits im 18. Jahrhundert begonnen hatten. Zu Beginn des 19. verschwindet der Adel im Stil eines Charles II und seiner „merry gang“ mitsamt seinem Lebenswandel endgültig von der politischen und der „echten“ Bühne: „Sinning has ceased to be a fine art. [...] The aristocracy when introduced is confirmedly unprincipled or stupid.“ (Sawyer 10 und 13)

Theaterstücke von George Colman oder Richard Cumberland sind im wahrsten Sinne des Wortes rustikaler als die ihrer Vorgänger: Der Ort der Handlung wird von der Stadt aufs Land und vom königlichen Hof in die häusliche Sphäre des Bürgertums verlagert, und die Dialoge sind nicht mehr geschliffen und „witty“ (vgl. Sawyer 10-14). Die Verherrlichung des anständigen, gottesfürchtigen Daseins geht so weit, daß Schauspieler mit einem vermeintlich unmoralischen Privatleben lautstarken Protest der „smugly respectable crowd“ aushalten müssen (Sawyer 25).

Die Theaterbetreiber bedienen – oder bewirken – mit zahlreichen technischen Neuerungen den veränderten Publikumsgeschmack: „Mechanical stage tricks, lavish scenic display, extravaganza, pageantry were what theatre-goers wanted.“ (Sawyer 27) Musik wird zum essentiellen Bestandteil des Theaterbesuches, sei es als komplette Oper, oder aber in Form von Vor- oder Zwischenspielen in Farcen und sentimentalischen Stücken.²³ Musik- und Theatergenres werden wild gemischt, um das Publikum mit immer neuen Bühnenspektakeln zu locken. Pompöse Effekte, die auch heute noch für Aufsehen sorgen könnten, lassen die Grenze zwischen Theater und Vaudeville zusehends verschwimmen. Erdbebensimulationen und künstliche Wasserfälle sind ebenso en vogue wie der Einsatz eines lebenden Elefanten oder gleich eines ganzen Kavallerie-Regimentes (vgl. Sawyer 28-29).

Zu diesem Zweck werden die Theater vergrößert, was die Inszenierung von dialoglastigen Stücken für versierte Darsteller und aufmerksame Zuschauer weiter erschwert. Das Fehlen eines Copyright-Gesetzes macht die Produktion neuer Stücke ebenfalls unattraktiv, da sie jederzeit ungestraft adaptiert, umgewandelt oder als Versatzstücke der gängigen „Bühnenshows“ verwendet werden können (vgl. Sawyer 33-34). Alle diese technischen, organisatorischen und künstlerischen Veränderungen des Theaters verhindern Jahrzehnte lang das Fortbestehen der alten und das Erscheinen von neuen Comedies of Manners. Das größte Hindernis ist jedoch sicher die Geisteshaltung des zeitgenössischen Publikums, „a Puritanism inherited from the previous century and now manifesting itself in a hypersensitive moral consciousness and a deeply grounded suspicion toward the world of the theatre.“ (Sawyer 32) Der Kulturhistoriker Huizinga attestiert der gesamten Epoche eine „Preisgabe des Spielhaften“, die sich auf allgemeine soziale Beziehungen ebenso negativ auswirkt wie auf die Einstellung der Gesellschaft

²³ Die überaus große Nachfrage führte in diesem Bereich zu einem regelmäßigen Import sowohl von Opern und Musikstücken, als auch von Sängern aus dem europäischen Ausland; und das Theater im Covent Garden wird ab 1847 ausschließlich als Opernhaus genutzt; vgl. Newell W. Sawyer, S. 27.

zum Theater: „Wenn je ein Jahrhundert sich selbst und das ganze Dasein ernst genommen hat, ist es das neunzehnte gewesen.“ (Huizinga 184)

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das englische Theater erneut deutlich verändert. Der Beruf des Schauspielers wird erstmals als gesellschaftlich akzeptabel erachtet und zumindest annähernd mit anderen Künstlern gleichgestellt (vgl. Sawyer 97). Die seit Jahrhunderten bestehende staatliche Zensur von Theaterstücken geht von 1875 bis 1895 mit Edward Pigott als ‚Examiner of Plays‘ durch eine vergleichsweise liberale Phase (vgl. Sawyer 114; Cuddon, s.v. „censorship“). Die Dramatiker Tom Robertson, Henry Arthur Jones und Arthur Wing Pinero bestimmen ab den 1870er Jahren das Bühnengeschehen. Sie gelten als künstlerisch innovativ und sind auch kommerziell außerordentlich erfolgreich (vgl. Seeber 326). Wieder einmal dienen französische Dramatiker, nämlich zunächst Eugène Scribe und später Victorien Sardou, als wichtige Vorbilder und Quellen der Inspiration: Das französische Konzept der ‚pièce bien faite‘ wird zur Keimzelle des englischen ‚well-made play‘.

Das erklärte Ziel dieser Autoren ist es nicht, eine elegante, ausgewogene Handlung zu entwerfen, sondern die Aufmerksamkeit des Publikums vollständig und permanent zu fesseln. Für Eugène Scribe ist quasi jedes Mittel legitim, sofern es den gewünschten Effekt garantiert: „[I]t is a case of ‚Nothing but bonfires‘ as one sensation follows another. No very marked attempt to disguise the component parts, either: exposition is presented shamelessly as such [...]“ (Taylor 15) Der Kontrast zu viktorianischen Lesedramen, oder auch zu anderen literarischen Gattungen, könnte nicht größer sein. Scribe entwirft ein wahrhaft „theatralisches“, aufregendes, unmittelbares Theater: „[W]hat may or may not, on careful, reasonable consideration, appear probable or even possible [does not] matter to Scribe in the slightest: he is interested only in what an audience will or will not accept in the heat of the moment.“ (Taylor 15)

Sein Schüler Victorien Sardou verfolgt prinzipiell dieselben Ziele, strukturiert seine Stücke jedoch nach einem klaren, einprägsamen und effektiven Muster:

[A] short, sharp exposition, in which we are introduced to the dramatis personae and learn all we need to know of their previous history, followed by a section devoted to misunderstandings, secrets which cannot be revealed, lost papers, intercepted messages and the like, leading up to one or more *scènes à faire*: the confrontation which every theatregoer has been led to expect as the logical climax of the story, towards which the whole creation moves. (Taylor 16)

Sardou propagiert damit eine Dramenphilosophie, die ihre Gültigkeit im Bereich des kommerziellen Theaters wie des Hollywood-Kinos bis heute nicht verloren hat: „Ideally [the *scène à faire*] should seem inevitable, but, Sardou reasons, if a few licenses have to

be taken with the requirements of strict probability, who is going to complain provided the big scene at the end justifies the means by which it is reached?" (Taylor 16)

Die Stücke von Scribe und Sardou, sowie mitunter Labiche und Feydeau, werden in den 1870er und 1880er Jahren häufig für die englische Bühne übersetzt oder adaptiert (vgl. Taylor 17). Das spezifisch englische ‚well-made play‘ ist jedoch keine simple Imitation der ‚pièce bien faite‘. Tom Robertson orientiert sich für die Form seiner Stücke an der Technik der französischen Vorbilder und bezieht den Inhalt aus dem alltäglichen Leben der englischen Mittelschicht. Insgesamt wird seine realistische Darstellungsweise von sozialen Themen als revolutionär betrachtet. Diese „realistic reform“ muß zwar etwas relativiert werden, denn zum einen behandelt Robertson keineswegs als erster Autor gesellschaftliche Themen seiner Zeit, und zum anderen wirken viele Elemente seiner Dramen weder realistisch noch revolutionär:

Robertson's plots seem often hardly less improbable and melodramatic than those of the unashamed melodramas he was reacting against, while his plays abound in such conventions as soliloquy, aside and simultaneous conversations on stage by characters who are supposed not to be aware of each other's presence. (Taylor 19)

Entscheidend ist jedoch, daß Robertson vorhandene Tendenzen aufgreift, systematisch umsetzt und damit exakt den Nerv seiner Zeit trifft. Tatsächlich neuartig sind vor allem die Dialoge seiner Bühnenfiguren: „The characters seem, in fact, to be listening to and answering each other rather than speaking to the audience or at least primarily for the audience's benefit.“ (Taylor 22)²⁴ Als „stage-manager“ nimmt Robertson zudem direkten Einfluß auf die Produktionen seiner Stücke und wird auch hier zum Vorreiter für detailgetreue und lebendige Inszenierungen (vgl. Taylor 30). Seine Auffassung, daß sämtliche Figuren vom Autor als Individuen zu entwerfen und von den Schauspielern als solche darzustellen sind, beeinflußt nachfolgende Dramatiker ganz entscheidend.

Arthur Wing Pinero setzt in den 1880er und 1890er Jahren die Tendenz zu realistischen Figuren konsequent fort und greift selbst für Farcen nicht, wie sonst üblich, auf Stereotypen zurück.

Instead, he creates characters who are, against all odds, strangely believable, idiosyncratic. Once these characters exist, they are made to act according entirely to the dictates of their own natures, the only improbability permitted being that they do so with

²⁴ Diese Auffassung wird auch vertreten von Newell W. Sawyer (siehe S. 65-66) und Hans-Ulrich Seeber. Letzterer bemängelt einerseits, daß die Dramen „dem im realistischen Roman schon längst Geleisteten deutlich hinterher [hinken], sobald sie sich ernsthaften gesellschaftlichen Problemen zuwenden“, betont jedoch zugleich den neuen „Realismus des Bühnenbildes, der Dialogsprache und der Gesellschaftsdarstellung.“ S. 326-327.

greater abandon and lack of self-consciousness than most people in real life do most of the time. (Taylor 55)

Pineros Anspruch auf Realismus wird bis heute von einer Reihe von Kritikern verneint, an deren Anfang George Bernard Shaw steht, der jede Anlehnung an die französische ‚pièce bien faite‘ als rückständiges, unzeitgemäßes „Sardoodledom“ verhöhnte (vgl. Innes 12).

Diesen Vorwurf der mangelnden Modernität oder Radikalität mußten und müssen sich auch andere Dramatiker (wie zum Beispiel Somerset Maugham in den 1930ern) gefallen lassen, die nicht dezidiert mit ihren Vorgängern brechen oder sich gar bewußt als Teil einer ungebrochenen Tradition sehen. Innes bezeichnet eine solche Kritik zurecht als „unhistorical“ und „as conformist as the moral conformism that it objects to“ (Innes 12-13). Das Etikett des Modernismus dient hier nicht der sachlichen Kategorisierung der Stücke, sondern wird einigermaßen willkürlich zum literarischen Gütesiegel erklärt – „modern“ ist demnach gleichbedeutend mit „künstlerisch hochwertig“. Dabei sind es oft nur minimale Veränderungen, Nuancen im Tonfall, oder eine ungewohnte Kombination wohlbekannter Elemente, die eine klassische Tradition fortsetzen, sie aber zugleich einem neuen Zeitalter mit neuen sozialen und künstlerischen Maximen anpassen.

Allerdings scheinen eben diese subtilen Entwicklungen die Vergabe eindeutiger Genre-Bezeichnungen zu erschweren. Kritiker, Wissenschaftler oder Autoren können ein Stück entweder einem etablierten Genre und damit einer bestimmten Tradition zuordnen oder ihm eine neue Bezeichnung geben und somit „modernes“ oder „avantgardistisches“ Potential zuschreiben. Beides kann prinzipiell mit der Absicht geschehen, das Werk eines Autors als „klassisch“ beziehungsweise „innovativ“ auszuzeichnen, oder es aus denselben Gründen abzuwerten. Während der Begriff ‚well-made play‘ zu Tom Robertsons Zeiten für eine hoffnungsvolle Zeitenwende im englischen Drama stand, hat er heute einen dezidiert pejorativen Beigeschmack und bezeichnet vor allem effektiv durchstrukturierte, kommerziell erfolgreiche, dramatische „Massenware“ (vgl. Cuddon, s.v. „well-made play“).

Das Thema ‚Genre‘ hat im Zuge der fortschreitenden Etablierung und Spezialisierung der Literaturwissenschaft ein bisweilen verwirrendes Maß an Komplexität entwickelt. Kein Genre entsteht „aus dem Nichts“; es setzt sich im Gegenteil meist aus mehreren, eventuell ganz unterschiedlichen Quellen zusammen und kann umgekehrt wiederum zahlreiche andere Genres beeinflussen oder in diverse Subgenres einfließen. Jeder Autor kann mit jedem neuen Werk ein bestehendes Genre

bestätigen oder erweitern, zelebrieren oder subversiv umdeuten. Zudem besitzt praktisch jedes Genre eine eigene Rezeptionsgeschichte, wird also zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich bewertet. Vollends unübersichtlich wird die Thematik jedoch dann, wenn ein und dasselbe Werk von verschiedenen Kritikern je verschiedenen Genres zugeordnet wird, und zwar jeweils mit der erklärten Absicht, durch die Verwendung des eigenen Begriffes einen anderen klar auszuschließen.

Die Restoration Comedy ist per definitionem auf einen überschaubaren, wenn auch alles andere als homogenen Zeitraum begrenzt. Ihr Textkorpus ist damit abgeschlossen, und über ihre Charakteristika herrscht, trotz der bereits besprochenen unterschiedlichen Phasen und Ausprägungen, weitestgehende Übereinstimmung. Die Comedy of Manners wird hingegen weit weniger stringent beschrieben.²⁵ Es besteht einerseits ein breiter Konsens darüber, daß dieses Genre nach einer fast zweihundert Jahre andauernden Dürreperiode Ende des 19. Jahrhunderts als legitime Fortsetzung der Restoration Comedy eine neuerliche Blütezeit erlebt, die heute in erster Linie an der Person des Oscar Wilde festgemacht wird. Andererseits kann der große Einfluß der ‚pièce bien faite‘ ab den 1870er Jahren weder von zeitgenössischen Autoren noch von heutigen Wissenschaftlern ignoriert werden. Für John Russell Taylor ist Tom Robertson daher Begründer einer Tradition, die von Pinero, Wilde, Maugham, Coward und Rattigan nahtlos fortgesetzt wird.²⁶ David Hirst hingegen sieht Wilde und Coward als hundertprozentige Vertreter der Comedy of Manners und direkte Nachfolger von Wycherley, Congreve und Sheridan.²⁷

Ein dritter Genre-Begriff ist für das europäische Theater Ende des 19. Jahrhunderts prägend, nämlich das ‚problem play‘ oder ‚thesis play‘, in dem Dramatiker wie Ibsen, Shaw und Dumas (Sohn) gesellschaftspolitische Themen ihrer Zeit kritisieren und

²⁵ Eine erste Unstimmigkeit betrifft schon die Entstehungszeit des Genres. Für Cuddon zählen bereits einige Komödien Shakespeares zur englischen Comedy of Manners, und auch John H. Smith sieht Beatrice und Benedick als Vorläufer des Restoration ‚gay couple‘; vgl. Smith, S. 7-9. Prinzipiell bleibt jedoch festzuhalten, daß die Comedy of Manners erst in der Restaurationszeit als klar definierbares, originär englisches Genre mit einem signifikanten Textkorpus etabliert und akzeptiert wird; vgl. J.A. Cuddon, s.v. „Restoration comedy“.

²⁶ Zahlreiche weitere Autoren verorten die genannten Dramatiker ebenfalls in einer Evolution des Genres Comedy of Manners, wie zum Teil bereits am Titel der Arbeiten deutlich wird; vgl. T.B.L. Webster; Rose Snider; Newell W. Sawyer; Christopher Innes, S. 215-216; Hans-Ulrich Seeber, S. 314; J.A. Cuddon, s.v. „comedy of manners“.

²⁷ Auffällig ist, daß Hirst von seiner ansonsten recht einleuchtenden Genealogie der Comedy of Manners ausgerechnet William Somerset Maugham (u.a. wegen seiner „gauche emotional effusions“, S. 64) dezidiert ausschließt. Tatsächlich verstand Maugham selbst, wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird, seine Stücke ausdrücklich als Fortsetzung der Restoration Comedy, und diese Auffassung wird von der Mehrheit der Kritiker auch zurecht geteilt; vgl. beispielsweise Christopher Innes, S. 216.

problematisieren. Susan Carlson sieht das „Edwardian problem play“ und die „comedy of manners“ gewissermaßen als zwei Seiten einer Medaille:

It is easy to overlook how much the two types of play share – their attention to sexual double standards and their heady atmospheres of social art and artifice – because the two conclude so differently. [...] In both, social portraits are distorted by conflicting responses to social problems. Problems are studied in both and solved in neither. (Carlson 1985 b, 414)

Carlson bringt die Begriffe ‚problem play‘, ‚well-made play‘ und ‚comedy of manners‘ in ihren Analysen von Jones, Pinero, Wilde und Maugham auf schlüssige Weise zusammen. Das ‚well-made play‘ bewertet sie dabei als positiven Einfluß auf die Struktur der Dramen, bemängelt jedoch auf inhaltlicher Ebene dessen moralische Schablonenhaftigkeit und attestiert der Comedy of Manners einen wesentlich differenzierteren Umgang mit denselben Fragen: „In comedies of manners, shades of meaning, irony, balance, and compromise mitigate against an absolute identification of good and bad.“ (Carlson 1985 a, 35) Carlson spielt die verschiedenen Genres nicht gegeneinander aus, sondern sieht die Stücke der genannten Autoren als Beweis für die gelungene Erweiterung eines Genres durch neue Elemente: „[T]he well-made play principle of close construction, together with a healthy dose of inversion, parody, and self-consciousness, can inform manners comedy.“ (Carlson 1985 a, 35)

Kein Genre kann über Jahrhunderte hinweg, mit einem wachsenden Textkorpus verschiedenster Autoren, in einer „reinen“ oder „puren“ Form bestehen. Doch obwohl diese Erkenntnis naheliegend erscheint und eine sinnvolle textbasierte wie auch kontextualisierende Betrachtung einzelner Stücke überhaupt erst möglich macht, bleibt Susan Carlsons Arbeit eine Ausnahme. Obschon sie einzelne Dramen mitunter als Mischprodukt diverser Genre-Einflüsse sieht, sind ihre Bezeichnungen keinesfalls beliebig. Die Comedy of Manners bleibt das übergeordnete Genre, dessen Langlebigkeit und Prestige gerade durch die hohe Flexibilität zu erklären ist, mit der es zum Vehikel der verschiedensten Epochen und Autoren wurde und die unterschiedlichsten Einflüsse absorbierte. Wie sich in den folgenden Kapiteln noch deutlicher zeigen wird, sind die Kernthemen der Comedy of Manners – Sitten und Moral, Liebe und Ehe, Individuum und Gesellschaft – von bleibendem Interesse. Und das glamouröse Milieu, die vor Charme und Witz sprühenden Dialoge und der spezielle Blick auf einen spielerischen, nonchalanten und doch so ernsthaften Geschlechterkampf erweisen sich zu verschiedenen Zeiten und sogar in verschiedenen Medien als aktuell und faszinierend.

Oscar Wilde liefert in den 1890er Jahren eindrucksvolle Beispiele für eine erfolgreiche Wiederbelebung und gleichzeitige Aktualisierung des Genres.²⁸ Kaum ein anderer Literat vereint so viele scheinbar widersprüchliche Elemente in seinen Werken und seiner Person. Seine klassische Bildung und ein außergewöhnliches Talent erlauben ihm, an Traditionen wie die Restoration Comedy anzuknüpfen, doch er scheut sich gleichzeitig nicht, Themen und Techniken des zeitgenössischen Dramas ausgiebig zu zitieren oder zu persiflieren. Er schreibt gezielt und sehr erfolgreich für ein kommerzielles Publikum, obwohl ihn der vulgäre Geschmack der Masse eigentlich anwidert, und er wird nicht nur trotz, sondern wegen seiner populären Stücke für Westend-Theater als ernsthafter Künstler akzeptiert und im englischen Literaturkanon fest etabliert. Wilde gilt bereits zu Lebzeiten als Exzentriker und unnachahmliches Original, doch es gibt für sein Dandytum ebenso wie für seine künstlerischen Auffassungen eine ganze Reihe von Vorgängern und Gleichgesinnten (vgl. Calloway 33-36; Seeber 313-314).

Durch Walter Pater lernt Wilde den Ästhetizismus als künstlerische Bewegung und Weltanschauung kennen.²⁹ Wilde, den man heute als Experten in Sachen Selbst-Marketing bezeichnen würde, stilisiert sich erfolgreich zur Kunstfigur und wird postum sogar zum Titelhelden des *Oscar Wilde*-Theaterstückes (vgl. Tanitch 20 ff). Sein „anrühiges Doppelleben als geistreicher, von der Gesellschaft hofierter Künstler und heimlich abenteuernder Homosexueller“ ist als tragisch-skandalöser Beigeschmack von der Aufführung oder Analyse seiner Werke nicht mehr zu trennen (Seeber 314).

Wildes Komödien knüpfen unterschiedlich stark und in jeweils verschiedenen Punkten an die Comedy of Manners-Tradition an. *Lady Windermere's Fan* und *A Woman of No Importance* behandeln beispielsweise klassische Themen des Melodramas – gescheiterte Existenzen, Ehebruch, Verrat und immer wieder Frauen als Opfer der Doppelmoral – mit Dialogen im Stil der Restoration Comedy. Susan Carlson bezeichnet die hybride Genre-Mischung von *A Woman of No Importance* gar als paradox: „It combines melodrama with farce, the well-made play with leisurely, directionless banter, and a moral distaste for society with a brilliant display of society's wit.“ (Carlson 1985

²⁸ Newell W. Sawyer weist auf eine ganze Reihe von Autoren hin, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt in der Comedy of Manners Tradition arbeiten und bereits vor Wilde sehr populär und kommerziell erfolgreich sind. Dennoch ist Wilde eindeutig das Aushängeschild der Comedy of Manners seiner Zeit; sein Status als Künstler und Privatperson bleibt eine Ausnahme; vgl. S. 128 und 142.

²⁹ Der extreme Schönheitskult, der Vorrang von Form gegenüber Inhalten, die Dekadenz des Fin de siècle und die Abgrenzung des künstlerischen Individuums von den Normen und Werten der Bourgeoisie werden von Wilde unter dem Motto „life imitates art“ auf die Spitze getrieben; vgl. Hans-Ulrich Seeber, S. 313; J.A. Cuddon, s.v. „aestheticism“.

a, 42) Es ist Wildes hervorstechendste Spezialität, ernste oder gar tragische Themen in einer komischen Form, mit einem „unangemessenen“ Tonfall voller Witz, Eleganz und Leichtigkeit vorzutragen. Laut Susan Carlson ist Wildes perfekte Oberfläche derart überzeichnet und realitätsfern, daß er anstelle eines sozialen Alltagslebens die starken Inhalte eines ‚problem play‘ benötigt, um die verlogenen Mechanismen der Gesellschaft überhaupt aufzeigen zu können: „As Wilde’s dialogue is detached from emotions and needs, it is at best artificial; at worst, dishonest.“ (Carlson 1985 a, 43)

Dies ändert sich nach der Meinung Carlsons erst mit *The Importance of Being Earnest*, Wildes einzigem, aber entscheidendem Beitrag zur „redefinition of comedy of manners morality“ (Carlson 1985 a, 43). So sehr sich dieses allgemein als Wildes Meisterwerk gefeierte Stück inhaltlich von den früheren Komödien unterscheiden mag, gilt jedoch prinzipiell für alle genannten Stücke, daß eine aalglatte Darstellung der Gesellschaft ganz gewiß nicht mit einer unkritischen oder nichtssagenden zu verwechseln ist. Oscar Wilde gilt als absoluter Perfektionist und Ästhet; er ist mit dem klassischen wie dem zeitgenössischen Theater vertraut, und die Welt seiner Dramenfiguren ist genau die, in der er selbst und sein Publikum – „well connected, well dressed, wealthy and influential“ – verkehren (Raby 144).

Den gesellschaftlichen Mikrokosmos von *A Woman of No Importance* (WNI) präsentiert Wilde als Spiegelbild der zeitgenössischen ‚upper class‘ und zugleich als Spielwiese ewig menschlicher Irrungen und Wirrungen, wie sie bereits aus den Restoration Comedies bekannt sind. Das Leben der englischen Oberschicht unterliegt immer noch einem äußerst komplexen, aber unausgesprochenen Verhaltenskodex und findet in einem überschaubaren Rahmen von akzeptablen Orten und akzeptablen Aktivitäten statt. Der relativ kleine, exklusive Kreis bestreitet sein privilegiertes Dasein hauptsächlich von geerbtem Vermögen und ist beinahe hysterisch um die Bewahrung eben dieser Privilegien und Exklusivität bemüht. Im Gegensatz zum Überschwang und Triumphgefühl der neu erstrahlenden Aristokratie nach der Restauration herrscht in Wildes Oberschicht jedoch ein Klima der ängstlich-trotzigen Abschottung gegen innere „Feinde“ aus dem aufstrebenden Bürgertum und äußere Einflüsse wie die Ideale der französischen Revolution.

Die Endzeitstimmung des Fin de siècle betrifft hier eine dekadente Oberschicht, deren Glauben an ihre unangefochtene Vormachtstellung allmählich zu bröckeln beginnt und die wenige Jahre später mit dem Tod Königin Viktorias tatsächlich das Ende einer glanzvollen Ära erleben wird – die für große Teile der Bevölkerung immer

mit erheblichen Schattenseiten verbunden war. Diese Lords und Ladies mögen ihre englische Nation in puncto Wissenschaft und Politik, Kultur und Stil weiterhin als Maß aller Dinge sehen, doch sie können den Aufstieg der USA zur neuen Weltmacht weder ignorieren noch aufhalten. Es kommt zu einem Phänomen der besonderen ökonomischen Art: Junge amerikanische Neureiche erwerben auf dem englischen Heiratsmarkt echte alte Adelstitel.

Wilde benutzt die Figur der Hester Worsley, um die Kluft zwischen den beiden „Schwesternationen“ ironisch auszuleuchten. Lady Caroline Pontreduct begegnet Hester mit Herablassung, Arroganz und versnobten Belehrungen, doch hinter ihren bissigen Bemerkungen liegt die zähneknirschende Erkenntnis, daß die teilweise verarmte englische ‚upper class‘ auf Dauer nicht vor reichen und noch dazu gut aussehenden „Invasorinnen“ bewahrt werden kann: „Far too pretty. These American girls carry off all the good matches. Why can't they stay in their own country? They are always telling us it is the Paradise of women.“ (*WNI*, I)

Weibliche Emanzipation und die gerade erstarkende Sufragetten-Bewegung, auf die hier angespielt wird, sind als Themen einer *Comedy of Manners* noch jünger als die amerikanische Demokratie und für Vertreterinnen des viktorianischen England wie Lady Caroline gleichermaßen unverständlich, überflüssig und gefährlich. Tatsächlich erinnern Wildes ältere Damen, ob mit oder ohne Ehemann, keinesfalls mehr an die tragikomische ‚aging coquette‘ im Stile einer Lady Wishfort. Die Damen Pontreduct und Bracknell beherrschen ihre privaten Imperien mit der unerschütterlichen bis erdrückenden Autorität, die sie und ihre Königin als Schwestern im Geiste ausweist. Oscar Wilde hatte gute persönliche und künstlerische Gründe, die sprichwörtliche viktorianische Prüderie und Doppelmoral immer wieder bloßzustellen. Er ist jedoch Realist und Satiriker genug, Miss Worsleys „Paradise of women“ ebenso sehr anzuzweifeln.

In ihrem Plädoyer für die Gleichberechtigung („Don't have one law for men and one law for women“ *WNI*, II) wirkt Hester immerhin engagiert und aufrichtig und drückt, so darf man annehmen, auch Wildes Verachtung für den ‚double standard‘ aus. Daß sie denselben Vornamen trägt wie Hawthornes Protagonistin in *The Scarlett Letter*, untergräbt ihre vermeintlich unerschütterliche Integrität gleich in doppelter Hinsicht. Wilde scheint zum einen davor zu warnen, daß auch (oder gerade) überzeugte Puritaner den Verlockungen erliegen können, die sie zuvor in Moralpredigten verdammt hatten.

Zum anderen wird an die Doppelmoral der Puritaner erinnert, die Ehebrecherinnen einer ungleich brutaleren Ächtung unterwarf als männliche Ehebrecher.

Insgesamt ist Hester Worsley mit ihrem inbrünstigen Patriotismus ebenso kurzsichtig, voreingenommen und schönfärberisch wie die englische Gesellschaft, die sie so scharf kritisiert. Ihren gebetsmühlenartigen Lobliedern zufolge ist Amerika tatsächlich ein „Land of the Free“, eine idealtypische Demokratie, in der allein harte Arbeit, Anstand und Gottesgläubigkeit für jeden ein glückliches, erfülltes Dasein garantieren. Behauptungen wie: „In America we have no lower classes“ (*WNI*, II) sind aber nicht nur damals wie heute schlicht falsch. Daß Wilde sie einer schönen, weißen, reichen Amerikanerin in den Mund legt, läßt sie vollends absurd klingen und verstärkt zum einen die Spannungen zwischen alter und neuer Welt im Stück und spielt zum anderen mit möglicherweise vorhandenen Animositäten des englischen Publikums.

Wilde verknüpft Zeitgenössisches mit klassischen Topoi der Restoration Comedy und benutzt beispielsweise Frankreich als Zielscheibe des Spottes. Der gilt nun allerdings nicht mehr Modegecken, sondern unmoralischen Französisinnen – eine hübsche „French governess“ ist demnach in einem anständigen englischen Haushalt nicht vorstellbar (*WNI*, I). Interessanterweise wird der „alte“ Feind Frankreich jedoch ohne Zögern als Vorbild instrumentalisiert, wenn es darum geht, den „neuen“ Rivalen USA abzuwerten: „All Americans do dress well. They get their clothes in Paris.“ (*WNI*, I) Bewährte Klischees werden positiv umgedeutet und beweisen damit die Anlehnung der Comedy of Manners an den jeweiligen Zeitgeist.

Andererseits erinnern einige Elemente fast unverändert an die Restoration Comedy. Lord Illingworth demonstriert beispielhaft die enge Verwandtschaft zwischen einem ‚Restoration rake‘ und einem Dandy der Jahrhundertwende; neben seinem „ernsthaften“ Beruf als Parlamentsabgeordneter führt er das Leben eines eleganten Libertins. Er ist intelligent, wortgewandt und charmant, aber auch selbstverliebt, intrigant und skrupellos. Seine Dialoge mit Mrs. Allonby sind Paradebeispiele für temporeichen, doppeldeutigen und sehr unterhaltsamen ‚repartee‘ zwischen den Geschlechtern. In bester Restoration Comedy-Manier erörtern sie die Themen, die auch am Ende des 19. Jahrhunderts unverändert brisant und von essentiellen Interesse sind: Liebe und Ehe, Familienbande und Junggesellendasein (vgl. *WNI*, II). Mrs. Allonby, die eine tadellose Herkunft und einen zweifelhaften Ruf besitzt, wird von Illingworth ausdrücklich als ebenbürtige Kontrahentin in Wortgefechten bewundert:

Lord Illingworth: The Book of Life begins with a man and a woman in a garden.

Mrs. Allonby: It ends with Revelations.
Lord Illingworth: You fence [!] divinely. (*WNI*, I)

Mit ihrer Lust an Intrigen und erotischen Abenteuern erinnern sie an Fainall und Marwood in *The Way of the World*. Genau wie diese sind sie charakterlich oftmals abstoßend, werden jedoch dank ihrer Herkunft, ihrer perfekten Fassade und ihres routinierten Auftretens als „respektable“ Mitglieder der gehobenen Gesellschaft quasi zwangsläufig akzeptiert. Auch manche ihrer – offiziell geäußerten – Einstellungen unterscheiden sich praktisch nicht von denen ihrer Restoration-Vorgänger. Für Lord Illingworth ist die Ehe immer noch eine soziale Notwendigkeit und keinesfalls mit persönlicher Erfüllung oder gar aufrichtiger Liebe zu vereinbaren: „One should always be in love. That is the reason one should never marry.“ (*WNI*, III) Einen „idealen Ehemann“, der seine Gattin potentiell glücklich macht, kann es demnach ebenso wenig geben: „The institution is wrong.“ (*WNI*, II) Mrs. Allonby räumt immerhin ein, daß die – auch in Restoration Comedies bereits viel beschworene – weibliche Wankelmütigkeit ein harmonisches Miteinander von Mann und Frau zusätzlich erschwere: „We have always been picturesque protests against the mere existence of common sense.“ (*WNI*, II)

Die Aneinanderreihung noch so vergnüglicher Bonmots kann jedoch nur temporär von den tragischeren Elementen des Dramas ablenken. Auch in Restoration Comedies gibt es bereits die Problematik der „fallen woman“, oder die Angst einer Mrs. Fainall vor einem solchen Schicksal. Doch derartige Verwicklungen werden als traurige, aber prinzipiell jederzeit mögliche weibliche Erfahrungen betrachtet und erhalten nicht die ausführliche Aufmerksamkeit und die bisweilen melodramatische Inszenierung, mit der Mrs. Arbuthnots Vergangenheit Stück für Stück aufgerollt wird. Sowohl *A Woman of No Importance* als auch *Lady Windermere's Fan* sind Komödien, deren Kernthemen einem ‚problem play‘ entnommen sein könnten. Frauen müssen für (kurzfristige) persönliche Erfüllung, Liebe und Glück einen hohen Preis zahlen – oder zugunsten von Anstand und Sicherheit von vornherein darauf verzichten.

Ein Geschlechterkampf findet hier auf der Mikroebene des Paares kaum statt, und zwar noch nicht einmal in seiner negativsten, destruktiven Form. Statt dessen wird der Kontakt, und damit auch eine konstruktive Auseinandersetzung der ehemals Verliebten, rigoros abgebrochen. Der eigentliche Kampf wird auf gesellschaftlicher Ebene geführt; aufgrund des immer noch bestehenden ‚double standard‘ kämpfen also hauptsächlich Frauen gegen etablierte Moralvorstellungen. Diese sind im Vergleich zur Vergangenheit

sogar noch rigider, da sie nun ausnahmslos für alle Frauen gelten. Während der Restauration hingegen besaßen Frauen im Drama wie im realen Leben zumindest dann relativ große Freiheiten, wenn sie Diskretion wahrten, dem gehobenen Adel angehörten und entweder verwitwet oder bereits Mutter eines Sohnes waren (vgl. Stone 504).

In *The Importance of Being Earnest (IBE)* verläßt Wilde zwar das Terrain des ‚problem play‘ und verleiht der Bedeutung von ‚manners‘ innerhalb der Comedy of Manners laut Susan Carlson einen ‚twist‘ (Carlson 1985 a, 42), doch eine ernsthafte Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau findet auch hier nicht statt. Das liegt keinesfalls daran, daß Wilde das Stück als Farce konzipiert hat. Dies erklärt eine satirische Überzeichnung des Geschlechterkampfes wie auch aller anderen Themen, doch prinzipiell gilt: ‚Wilde uses farce because it is the perfect vehicle for what he has to say, not because he has nothing to say.‘ (Carlson 1985 a, 44).³⁰

Insofern ist das, was Wilde in *IBE* zum Thema Geschlechterbeziehungen zu sagen hat, in gewisser Hinsicht noch pessimistischer als in den ‚problematischen‘ Komödien zuvor. Während das Scheitern einer Beziehung dort auf eine unüberwindbare Kluft zwischen individuellem Verlangen und sozialen Konventionen zurückgeführt wird, haben sich die Protagonisten in *IBE* mit eben jenen Konventionen perfekt arrangiert und unterscheiden sich lediglich in der Art ihrer ‚Überlebensstrategie‘. Entweder benutzen sie die Werte und Normen ihrer ehrenwerten Mitmenschen mit viel Geschick und Opportunismus als Fassade für die eigenen Unternehmungen und führen ein annähernd glückliches, aber recht fragiles Doppelleben wie zum Beispiel Algernon Moncrieff als ‚Bunburyist‘. Oder aber sie haben die Ideale ihrer Zeit so weit verinnerlicht, daß sie diese nicht als dogmatisch oder absurd empfinden (wollen), sondern als unverzichtbare, unfehlbare Orientierungshilfe in allen Lebenslagen – so genügt schon der ‚richtige‘ Vorname eines Mannes, um ihn als perfekten Heiratskandidaten zu qualifizieren.

Oscar Wilde präsentiert diese Gesellschaft als mechanisch, glatt und perfekt organisiert, und kritisiert sie damit zugleich als seelenlos und sinnentleert. Letztlich ist es jedoch die Aufgabe – oder die Freiheit – des Zuschauers, einzelnen Äußerungen mehr oder weniger subversives Potential zuzuschreiben. Wilde läßt die beiden dominantesten Frauen des Stückes mehrmals Fragen der Etikette und des

³⁰ *The Importance of Being Earnest* wird häufig als Farce bezeichnet, da einige charakteristische Kriterien gegeben sind, wie z.B. die völlig überzogene Handlung, absurde Situationen und Charaktere, unvorhersehbare Überraschungsmomente; vgl. J.A. Cuddon, s.v. ‚farce‘; Hans-Ulrich Seeber, S. 314. Dem Schwerpunkt dieser Arbeit entsprechend, wird das Stück hier jedoch in erster Linie als ‚farcenhafte‘ Comedy of Manners behandelt. Viele Kritiker ordnen das Stück ebenfalls hauptsächlich diesem Genre zu; vgl. Christopher Innes, S. 215; Susan L. Carlson 1985 a, S. 45; David L. Hirst, S. 51.

gesellschaftlichen Umgangs kommentieren. Dabei klingt Gwendolen, wie auch bei allen anderen Themen, extrem überzeugt, selbstsicher und auf arrogante bis mütterliche Weise belehrend: „In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing.“ (*IBE*, III) Eine inhaltlich ähnliche Bemerkung Lady Bracknells läßt dagegen einen größeren Spielraum für Interpretationen des Zuschauers oder auch der Darstellerin dieser Rolle: „We live, I regret to say, in an age of surfaces.“ (*IBE*, III) Ihr „Bedauern“ kann entweder schlicht als höfliche Rethorik gesehen werden, oder aber als kurzes Innehalten einer Person, die die Spielregeln der Gesellschaft souverän beherrscht und prinzipiell akzeptiert, aber dennoch eine gewisse kritische Distanz beibehält.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Stücken haben die weiblichen Figuren in *IBE* generell deutlich an Einfluß gewonnen – Frauen sind hier nie in der Rolle des Opfers zu finden. Wilde entwirft zwar auch eine Mrs. Arbuthnot als ungeheuer willensstark und integer, doch erst in *IBE* treibt er das Maß an weiblicher Autonomie buchstäblich auf die Spitze. Selbst Miss Prism, die im Stück die schwächste weibliche Position einnimmt, wirkt zwar mitunter hilflos, aber nicht wirklich gequält oder tief unglücklich. Ihr „Mißgeschick“, den Säugling Jack in einer Handtasche im Bahnhof vergessen zu haben, hat ihr außer Gewissensbissen vergleichsweise wenig Nachteile gebracht; und am Ende wendet sich dank des wiedergefundenen Jack und ihrer bevorstehenden Heirat gerade auch für sie alles zum Besten. Mit Blick auf die Comedies of Manners der Vergangenheit zeichnet Wilde alle anderen Frauenfiguren sogar als die „wahren“ Männer des Stückes. Sie sind keine promiskuen Libertins, doch ihr herrisches, selbstverliebtes und bisweilen egozentrisches Auftreten läßt den Männern in ihrer Umgebung nur wenig Raum für Mitsprache oder selbstbestimmtes Handeln.

Lady Bracknell ist die älteste und ranghöchste Person, die buchstäblich alle anderen Frauen und Männer kommandiert, klassifiziert und, wenn nötig, degradiert. In ihrer Funktion als Familienvorstand und Flaggschiff der Londoner Gesellschaft überwacht und vertritt sie die komplexen Regeln, nach denen diese Gesellschaft funktioniert. Dabei läßt sie keinen Zweifel daran, daß ein Aufbegehren gegen jene Vorschriften erstens zwecklos und zweitens meist nicht als „Sozialkritik“, sondern als Enttäuschung eines Außenseiters zu verstehen ist: „Never speak disrespectfully of Society, Algernon. Only people who can't get into it do that.“ (*IBE*, III) Ihre Tochter Gwendolen leidet zwar manchmal unter dem herrischen Auftreten ihrer Mutter – etwa, wenn diese ihr feldweibelhafte Befehle wie „In the carriage!“ entgegen bellt. Doch prinzipiell erweist sie sich bereits in jeder Hinsicht als würdige Erbin Lady Bracknells und hat deren Werte

und Normen komplett verinnerlicht. Sie strotzt vor Selbstbewußtsein („In fact, I am never wrong“ *IBE*, I) und führt traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen ad absurdum: „The home seems to me to be the proper sphere for the man.“ (*IBE*, II)

In keinem Stück zitiert Wilde die Tradition der Restoration Comedy so dezidiert wie in *IBE*, und zugleich verknüpft er jedes einzelne Element fast unmerklich mit einem hoch aktuellen Hintergrund und gibt ihm eine ironische Wendung. Frankreich gilt nach wie vor als Mutterland der Unmoral, doch wenn Jack sich über die Darstellung der Ehe im „korrupten“ französischen Drama echauffiert, stellt Algernon süffisant fest, daß ausgerechnet im „happy English home“ seit langem der Beweis erbracht werde, daß zu einer Ehe „immer drei gehören“ (*IBE*, I). Auch der traditionelle Gegensatz zwischen der aufregenden, eleganten Stadt und dem beschaulichen, aber rückständigen Landleben scheint unverändert zu bestehen, wenn etwa Gwendolen bemerkt: „The country always bores me to death.“ (*IBE*, II) Tatsächlich ist die Unterscheidung hier jedoch müßig, „since in both worlds appearance is everything.“ (Innes 219)

Jack benutzt seinen fiktiven Bruder Ernest, um in die Stadt zu entfliehen und dort ungestört seinen Vergnügungen nachzugehen, Algernon täuscht zu genau dem selben Zweck Landbesuche bei seinem fiktiven Freund Bunbury vor. Geheimnisse und Täuschungsmanöver, gerade im Kontext von außerehelichen Liebesabenteuern, gehören spätestens seit der Restoration Comedy zu den ‚stock situations‘ einer Komödie. Doch hier geht es nicht um eine kurzfristige, spontane Verstellung der beiden Protagonisten, sondern um ein elaboriertes, minutiös geplantes Doppelleben. Stadt und Land besitzen dabei keine spezifischen Bedeutungen und sind absolut austauschbar. Die verschiedenen Orte erfüllen je nach Ausgangspunkt identische Zwecke, und die Verknüpfung von Herkunft und Persönlichkeit ist ebenfalls obsolet: Jack ist kein ungehobelter ‚country bumpkin‘, und Cecily Cardew ist alles andere als ein naives „Country Wife“ im Stile Wycherleys.

Auch wenn es um essentielle Themen wie Liebe und Ehe geht, werden zunächst, besonders seitens der männlichen Figuren, klassische Stereotypen beschworen. Die Ehe wird als Gefängnis des Mannes betrachtet, mit so „demoralisierenden“ Konsequenzen wie einer verschlechterten Qualität des Champagners im Vergleich zu Junggesellen-Haushalten (vgl. *IBE*, I). Ehe und romantische Liebe schließen einander demnach als fundamental verschiedene „Bewußtseins-Zustände“ aus: „The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I’ll certainly try to forget the fact.“ (*IBE*, I)

Das ansonsten unerschütterliche Selbstbewußtsein der beiden Dandys Jack und Algernon verblaßt jedoch schlagartig, sobald sie tatsächlich den Versuch machen, eine Ehefrau für sich zu gewinnen. Jack muß zunächst Lady Bracknells Fragenkatalog beantworten und hat anschließend Gwendolens detaillierte Anweisungen für einen korrekten Antrag zu befolgen. Für Algernon erübrigt sich selbst dieses marionettenhafte Prozedere – Cecily teilt ihm lapidar mit, daß er bereits mit ihr verlobt sei und zitiert als quasi „amtlichen“ Beweis hierfür den entsprechenden Eintrag ihres Tagebuchs. In beiden Fällen ist der Heiratsantrag eine notwendige, höchst stilisierte und emotionslose Formalität. Gwendolen und Cecily sind weder überrascht, noch sonderlich bewegt; vor allem sind sie jeweils die alleinige Herrin der Lage.

Das Verhältnis der beiden jungen Damen bestätigt ebenfalls zahlreiche Klischees über weibliche Verhaltensweisen. Zunächst genügen wenige Minuten des Kennenlernens für eine „enge“ Freundschaft und tiefe Zuneigung („Something tells me that we are going to be great friends“ *IBE*, II). Diese verschwindet allerdings prompt, als die Interessen der „Freundinnen“ kollidieren. Im erbitterten Streit um denselben Mann wird jegliche Sympathie nachträglich geleugnet: „From the moment I saw you I distrusted you.“ (*IBE*, II) Sobald sich jedoch die Männer enttäuschend oder verletzend verhalten, sind Gwendolen und Cecily in einem Anflug von Frauensolidarität als Opfer der Männerwelt wieder harmonisch vereint. Die Rivalität der Frauen wie auch ihre Wortgefechte mit den Männern erinnern an klassische Konstellationen der Restoration Comedy. In puncto ‚wit‘ und geistreichem ‚repartee‘ sind Jack und Gwendolen ihren Vorgängern Mirabell und Millamant absolut ebenbürtig. Geschliffene Dialoge gelten nicht umsonst als persönliches Markenzeichen des Autors und Salonlöwen Oscar Wilde, und viele seiner brillanten Einzeiler werden, selbst von den Ursprungstexten losgelöst, seit über einem Jahrhundert als unnachahmliche Bonmots zitiert.

Dennoch ist in keiner Komödie Wildes ein ‚gay couple‘ im Sinne der bereits beschriebenen Restoration Comedy-Tradition zu finden. Mit seiner Darstellung von Geschlechterbeziehungen kritisiert er eine viktorianische Gesellschaft, in der selbst so intime Themen wie Liebe, Ehe und Familie streng reglementiert werden. Er zeigt die immer tiefer werdende Kluft zwischen ‚morals‘ und ‚manners‘ und zwischen individuellen Wünschen und gesellschaftlichen Erwartungen auf, doch er entwickelt keine noch so utopische Alternative hierzu. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Congreve und seinen Nachfolgern Maugham und Coward entsprechen Wildes Figuren entweder – ob aus Überzeugung oder Opportunismus – vollkommen den Erwartungen

ihrer Umgebung, oder sie werden, besonders als Frau, hart für ihre persönlichen Fluchtversuche aus dieser Gesellschaft bestraft.

So entwirft Wilde im Rahmen seiner Gesellschaftssatire quasi das fotografische Negativ zum Positiv des ‚gay couple‘: Die Begegnungen von Mann und Frau gleichen Spielzügen von Schachfiguren, in denen es in erster Linie darum geht, die eigene Position zu stärken oder zu verteidigen. Es findet kein spielerischer Geschlechterkampf statt, keine Annäherung zweier Individuen, erst recht keine „marriage of true minds“. Fassaden und Oberflächen ersetzen Emotionen und charakterliche Reifungsprozesse. Vor diesem Hintergrund ist Algernons pessimistische Prognose zugleich die Bestätigung eines uralten Dilemmas: „All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his.“ (*IBE*, I) Diese Bemerkung ist Wilde immerhin so wichtig, daß er sie hier zum zweiten Mal verwendet: Bereits in *WNI* hatte Lord Illingworth exakt dieselben Worte geäußert (*WNI*, II). Während Algernons Äußerung einer gewissen Hilflosigkeit oder Resignation zu entspringen scheint, bestätigt Lord Illingworth im Gegenteil seine abgeklärte, zynische Einstellung zu Frauen und zum Leben generell. Doch letztlich ist keiner der beiden Dandys fähig oder willens, die Kluft zum anderen Geschlecht zu überwinden.

Die Vorstellung zweier grundsätzlich verschiedenener Lebenswelten von Mann und Frau ist sicherlich einer der stärksten Anknüpfungspunkte zum zeitgenössischen ‚problem play‘. Differenzen zwischen den Geschlechtern, zwischen den Generationen und zwischen Gefühlen und Normen bergen ein schier unendliches Konfliktpotential. „Morality, private and public, is brought into question in these plays, and found wanting quite as radically as in the ‚stronger‘ dramas of Ibsen.“ (Raby 158) Wildes Gesellschaftskritik entspringt jedoch nicht (nur) seinem Reformeifer, sondern mindestens ebenso sehr seinem Geschäftssinn: „Wilde, with one eye on the dramatic genius of Ibsen and the other on the commercial competition in London’s West End, targeted his audience with adroit precision.“ (Raby 144) Tatsächlich geht die „Erneuerung der englischen Gesellschaftskomödie“ mit der systematischen Kommerzialisierung des Theaters im Londoner West End einher (vgl. Barth 12).

Der hohe Unterhaltungswert gerade auch von Wildes Komödien sollte aber keinesfalls mit „Anspruchslosigkeit“ verwechselt werden. Nicht umsonst nennt Wilde *IBE* im Untertitel „A Trivial Comedy for Serious People“ und betreibt damit die Quadratur des Kreises: Er unterhält sein erlauchtetes Publikum mit einer Karikatur ihrer selbst und distanziert sich zugleich von der bloßen Vorstellung eines „ernsthaften“

Theaters. Mit einer unwiderstehlichen Dreistigkeit überwindet er, wenn auch nur für kurze Zeit, die rigorose Spaltung der englischen Theaterlandschaft der 1890er Jahre in ein „etabliertes“ und ein „radikales“ Lager: „Wilde’s participation in the fashionable, ‘established’ theatre was symptomatic of his refusal to be marginalised and his insistence – at the same time – on keeping his distance from ‘Society’.“ (Jackson 175)

Die Verquickung von ernsten Themen und „leichter Unterhaltung“ bestätigt die Feststellung eines Lord Illingworth, „that the world has always laughed at its own tragedies, that being the only way in which it has been able to bear them. And that, consequently, whatever the world has treated seriously belongs to the comedy side of things.“ (*WNI*, III)

4. Die Comedy of Manners in Großbritannien und den USA: Das 20. Jahrhundert

4.1 Comedy of Manners und Geschlechterkampf zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die erfolgreiche Wiederbelebung der Comedy of Manners wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts von William Somerset Maugham nahtlos fortgesetzt. Er gilt als Hauptvertreter der ‚Edwardian Comedy‘ und beherrscht im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts unangefochten die Theater des Londoner West End (vgl. Innes 230). Als legitimer Nachfolger von Oscar Wilde verbindet er in seinen Komödien ebenfalls Elemente des ‚well-made play‘, des ‚problem play‘ und der Restoration Comedy, und seine Stücke sind ebenso von der Spannung geprägt, kommerziell erfolgreiche Unterhaltung mit einer Kritik an genau der Gesellschaftsschicht zu verbinden, die das zahlende Publikum stellt. „The tension is characteristic of the era, reflecting the draining of Victorian confidence over the first decade of the century and the loss of traditional moral standards following the devastation of the First World War.“ (Innes 230)

Taylor führt Maughams Erfolg auf die Mischung aus Glück und Geschick zurück, mit der Wahl seiner Themen und seines Genres den Nerv seiner Zeit zu treffen:

[F]or by 1908 the theatre was clearly ready for a reaction against the reaction against the well-made play. Provided, of course, that nobody recognized it as such. [...] But Shaw recognized in one way, and Maugham proved in another, that mere entertainment, however sternly pushed out at the door, will somehow contrive to creep back in a different guise through the window. (Taylor 95)³⁰

Auch David Hirst sieht in einer veränderten Publikumshaltung die Basis für den kommerziellen Erfolg von Dramatikern wie Maugham und Coward. Allerdings macht er diesen an einer neuerlichen Glanzzeit der englischen Comedy of Manners in den 1920er Jahren fest: „[B]y the mid-1920s a society emancipated from Victorianism by the Great War and determined to enjoy a life of house parties, cocktails and jazz had the

³⁰ Zusätzlich zu den bereits besprochenen Definitionsproblemen um die Restoration Comedy und die Comedy of Manners, besteht bei der Besprechung der Dramatiker des frühen 20. Jahrhunderts ein regelrechter Begriffsdschungel. Die Stücke werden als Comedy of Manners, ‚drawing room comedy‘ oder ‚domestic comedy‘ mit unterschiedlicher Gewichtung über den Inhalt, die Form oder die Autorenabsicht definiert; mitunter werden letztere Begriffe pejorativ gebraucht (vgl. Christopher Innes, S. 238-239), und noch dazu sind für einige Stücke Komödien-fremde Bezeichnungen wie ‚well-made play‘ und ‚problem play‘ angebracht. Hans Ulrich Seeber etwa bezeichnet Maugham, zusammen mit Noel Coward, James M. Barrie, James Bridie und J.B. Priestley, als „Erfolgsautoren des West End“ für die Zeit zwischen 1900 und 1940 und hebt deren Perfektionierung des ‚well-made play‘ mit dem ‚drawing room‘ als Schauplatz hervor; vgl. Seeber 329. Carlson, Cuddon und Hirst sehen Maugham und Coward hingegen als Vertreter der Comedy of Manners; vgl. Susan Carlson 1985 a, S. 49; J.A. Cuddon, s.v. „comedy of manners“; David L. Hirst, S. 58.

leisure once again to appreciate the skill and sophistication of mannered comedy.“ (Hirst 58)³¹

In seinem autobiographischen Werk *The Summing Up* verortet William Somerset Maugham seine Komödien ausdrücklich in der Tradition der Restoration Comedy. Die Langlebigkeit dieses Genres sieht er als ein Indiz dafür, daß es das „englische Gemüt“ in besonderer Weise anspreche. Seine Ausführungen zur Comedy of Manners sind mitunter salopp formuliert, aber im Kern für seine eigenen Stücke und die seiner Kollegen von Congreve bis Coward durchaus zutreffend:

The people who do not like it describe it as artificial comedy and by the epithet foolishly think they condemn it. It is drama not of action, but of conversation. It treats with indulgent cynicism the humours, follies and vices of the world of fashion. It is urbane, sentimental at times, for that is the English character, and a trifle unreal. It does not preach: sometimes it draws a moral, but with a shrug of the shoulders as if to invite you to lay no too great stress on it. (Maugham 119)

Oftmals wird kritisiert, daß selbst Maughams Komödien latent pessimistisch seien und denselben zynischen, desillusionierten Blick auf die Realität besäßen, der vor allem seine frühen Werke wie den Roman *Liza of Lambeth* kennzeichne (vgl. Innes 231). David Hirst unterstellt ihm gar „savage misogyny“ (Hirst 59). Tatsache ist, daß Maugham, genau wie vor ihm Oscar Wilde, durchaus tragische Themen in seine Komödien integriert oder zumindest anschneidet. Oft sind dies die Schattenseiten der vergnüglicheren Topoi – so leuchtet Maugham in mehreren seiner Stücke die oft nur geringfügigen Nuancen aus, die eine gescheiterte Ehe von einer glücklichen unterscheiden. Doch wenn es um die Frage einer dogmatisch formulierten Moral geht, scheint er sich ebenfalls an der zunächst vielleicht beliebig wirkenden Haltung eines Oscar Wilde zu orientieren:

These [sic!] might be a slight measure of disagreement over whether he was writing trivial plays for serious people or serious plays for trivial people – he himself would no doubt have said he was doing both, depending on which way audiences chose to take him – but there was no doubt that triviality entered into it somewhere, and that, oddly enough, provided a critical loophole for almost everyone. (Taylor 94)

Sowohl Maugham als auch Wilde nutzen die vermeintliche Prestigelosigkeit der Komödie als heimliches „Alibi“ für ihre künstlerischen und persönlichen Anliegen. Daß sie ein größtmögliches Publikum ansprechen, bedeutet keineswegs, daß sie keine klaren Standpunkte zu vertreten wüßten. In *The Circle* verwendet Maugham beispielsweise die

³¹ Hirst nennt das Jahr 1924 als „Wasserscheide“ in der Geschichte des Genres; neben der Popularität von Maugham und Coward seien auch Bonamy Dobrée's Studie zur Restoration Comedy und die Neuinszenierung von *The Way of the World* durch Nigel Playfair Indizien für eine gelungene, aktive Erhaltung der Comedy of Manners; vgl. David L. Hirst, S. 58.

Grundidee des Plots von *Lady Windermere's Fan*, doch mit seiner Version des Endes gibt er der gesamten Thematik um Ehe, Moral und Pflichterfüllung eine vollkommen andere Wertung. Im Gegensatz zu Wilde propagiert er die Freiheit des Einzelnen, sein Leben selbst zu bestimmen und gegebenenfalls sogar Entscheidungen und Vereinbarungen aus der Vergangenheit rückgängig zu machen.

Der Kreis, der im Titel angesprochen wird, scheint sich am Ende des Stückes zu schließen: Teddie und Elizabeth wagen als Vertreter der jungen Generation erneut das Abenteuer „elopement“, wie zuvor schon Lady Kitty und Lord Porteous, die dem jungen Paar sogar als Komplizen und Starthelfer zur Seite stehen. Maugham zeigt einerseits die fast zwanghaften Verhaltensmuster, die eine endlose Wiederholbarkeit von Schicksalen zu bewirken scheinen, doch er hebt andererseits auch die entscheidenden Unterschiede zwischen den Generationen und den einzelnen Lebensläufen hervor. Lady Kitty überdenkt angesichts ihrer „Nachfolger“ den Preis, der für das kompromißlose Festhalten an einer – zumindest vorerst – leidenschaftlichen, aber nicht gesellschaftsfähigen Liebe zu bezahlen ist: „Will they suffer all we suffered? And have we suffered all in vain?“ (*TC*, III) Auch ihr Lebensgefährte und „partner in crime“ will weder die Zukunft noch die Vergangenheit verklären, doch er sieht ein glückliches Leben zu zweit als prinzipiell erfüllbaren Traum: „No one can learn by the experience of another because no circumstances are quite the same. If we made rather a hash of things perhaps it was because we were rather trivial people. You can do anything in this world if you're prepared to take the consequences, and consequences depend on character.“ (*TC*, III)

Teddie und Elizabeth entscheiden sich nicht einfach für Leidenschaft und Romantik und gegen Konventionen und Pflichterfüllung. Bevor sie sich zu einer gemeinsamen Zukunft entschließen, stellt Maugham mit nüchternem Blick die Schattenseiten beider Lebensformen dar. Weder die Ehe und ein regelkonformes Leben in der gehobenen Gesellschaft werden verherrlicht, noch die vermeintliche Freiheit einer außerehelichen Beziehung. Das scheinbar perfekte Leben, das Elizabeth und Arnold in den drei Jahren ihrer Ehe geführt haben, wird als kalt und farcenhafte demaskiert. Noch während Elizabeth ihren Wunsch nach Scheidung äußert, nimmt Arnold sie weder als Ehefrau noch als selbständige Person ernst. Im Gegenteil bezeichnet er sie wiederholt als „Kind“ und läßt keinen Zweifel daran, daß er die Ehe lediglich als notwendiges Mittel zur Erfüllung seiner beruflichen und privaten Ziele betrachtet. Diese sind ein Sitz im Parlament und die Einrichtung seines Anwesens: „After all, it's one of the show-places

in the county.“ (*TC*, II) Besonders letzteres beweist, daß Optik und äußere Erscheinung, und nicht etwa innere Werte, der Dreh- und Angelpunkt in Arnolds Leben sind.

Elizabeth sucht nach einer großen romantischen Liebe und einem erfüllten Leben. Sie gibt sich selbst die Hauptschuld für das Scheitern ihrer Ehe, doch sie pocht auf das Recht, ihr Schicksal aktiv zu gestalten: „I’m only twenty-five. If I’ve made a mistake I have time to correct it.“ (*TC*, II) Die Erfahrung ihrer Liebe zu Teddie Luton macht es ihr unmöglich, weiterhin mit einem Mann verheiratet zu sein, den sie nicht liebt, dessen Interessen sie nicht teilt und dessen Lebensstil sie langweilt. Arnolds Vorstellungen von einer Ehe sind dagegen weniger idealistisch und teilweise widersprüchlich. Zwar behauptet er, daß er Elizabeth liebt, betont jedoch im selben Atemzug: „You can’t expect a man to go on making love to his wife after three years.“ (*TC*, II) Seine Aggression richtet sich ausschließlich gegen seinen Rivalen („he’s a mean skunk“), während er den schwerwiegenden Vorwürfen und Zweifeln von Elizabeth mit einer Mischung aus altväterlichem Chauvinismus („My poor child, how can you be so ridiculous?“) und affektierter Amüsiertheit begegnet. Tatsächlich wirkt er jedoch hier wie im Rest des Stückes reichlich eindimensional, unflexibel und völlig überfordert, sobald seine Ansichten – sei es zur Ehe oder zu einem antiken Stuhl – in Frage gestellt werden. Dies zeigt sich gerade in seinen zunehmend grotesk wirkenden Versuchen, subjektive Wünsche trotzig als unabänderliche Tatsachen darzustellen: „You’re my wife and you’re going to remain my wife.“ (*TC*, II)

Elizabeth empfindet ihre Ehe zurecht als persönliches Gefängnis, doch auch die Alternative einer außerehelichen Beziehung ist keineswegs frei von Zwängen und Enttäuschungen. Das idealisierte Bild der großen Liebenden Lady Kitty und Lord Porteous wird Schritt für Schritt demontiert. Ihr „beneidenswertes“ Leben entpuppt sich im Nachhinein als monoton und geschmacklos, ihr gesellschaftlicher Umgang besteht aus pseudo-elitären Gaunern und Emporkömmlingen. Lady Kitty persönlich erklärt einer entsetzten Elizabeth, daß sich die Aufbruchstimmung und Leidenschaft eines „elopement“ auf Dauer ebenso wenig konservieren lassen wie ihre Jugend und Schönheit. Die Ehe betrachtet sie dementsprechend nicht als Gefängnis der Frauen, sondern als „blessed institution“ und Garanten für ein vergleichsweise sorgenfreies, würdevolles, gesellschaftlich und finanziell abgesichertes Leben: „Believe me, it’s no joke when you have to rely only on yourself to keep a man. I could never afford to grow old.“ (*TC*, III)

Das gefärbte Haar und die Affären mit jüngeren Liebhabern machen Lady Kitty ebenso zur prototypischen ‚aging coquette‘ wie die Trauer um ihre verlorene Jugend und ihr unablässiges, oberflächliches Geschnatter. Als ehemalige Laiendarstellerin der Lady Teazle wird sie dezidiert der Restoration Comedy-Tradition zugeordnet. In der Rolle der gesellschaftlichen Außenseiterin erscheint sie im Vergleich zu einer reichen Witwe im Stile Lady Wishforts sogar noch tragischer. Maugham führt ihre Dummheit, Naivität, Heuchlerei und Selbstverliebtheit schonungslos vor – sie verwechselt den Autor ihrer angeblichen Paraderolle mit dem Möbeldesigner Sheraton, sie erkennt ihren einzigen Sohn als erwachsenen Mann nicht wieder, und sie ist als Einzige in dem Glauben, daß niemand ihr fortgeschrittenes Alter bemerkt. Andererseits wird sie als durchaus warmherzige, interessierte und lebenskluge Person dargestellt, deren Fehler nicht pauschal zu entschuldigen, aber zumindest teilweise auf äußere Zwänge und Ungerechtigkeiten zurückzuführen sind.

Maugham zitiert auch in anderen Zusammenhängen Konventionen der Restoration Comedy, gibt ihnen aber immer eine moderne Wendung. Sowohl Clive Champion-Cheney als auch sein ehemals bester Freund Lord Porteous führten in ihrer Jugend das unbeschwerte Leben eines ‚Restoration rake‘ oder Dandys. Beide waren geistreich, gebildet und attraktiv, beide galten als Anwärter auf hohe politische Ämter, und beide blickten einer rosigen Zukunft als respektiertes und privilegiertes Familienoberhaupt entgegen. Indem Lady Kitty und Lord Porteous ihre Liebe offen auslebten, büßten jedoch alle Beteiligten, wenn auch in unterschiedlich großem Maße, ihren gesellschaftlichen Status und ihr persönliches Glück ein.

Die außerehelichen Affären, die zu den ‚stock situations‘ einer Restoration Comedy gehören, tangierten die bestehende Gesellschaftsordnung in keiner Weise, und die tragischeren privaten Schicksale wurden in den Stücken entweder komplett ausgeblendet oder, wie im Falle von Mrs. Fainall, als harte, aber unausweichliche Konsequenz einer Charakterschwäche dargestellt. In *The Circle* wird dagegen ein komplexeres Bild von den Komplikationen entworfen, die durch die Unvereinbarkeit von individuellen Emotionen und sozialen Konventionen entstehen können.

Der charmante, erfolgreiche Champion-Cheney genießt zunächst die uneingeschränkte Sympathie seiner Mitmenschen und der Zuschauer und wird als verlassener Ehemann und betrogener Freund aufrichtig bedauert. Allmählich wird jedoch klar, daß er diese schmerzhaften Verluste etwas zu „problemlos“ verwunden hat. Er genießt sein luxuriöses Junggesellendasein und hat sich seit dem Ende seiner Ehe mit

einer endlosen Reihe immer jüngerer Gespielinnen getröstet. Seinen Sohn unterstützt er in dem Bestreben, dessen Ehe um jeden Preis aufrecht zu erhalten – beiden Männern sind politische Ambition und gesellschaftliche Reputation wichtiger als ihre, oder erst recht Elizabeths, persönliche Integrität und Erfüllung.

Der Lebenswandel von Lady Kitty und Lord Porteous wirkt dagegen konsequenter und ehrlicher, doch erstens nehmen sie zur Verwirklichung ihrer Träume das Leiden unschuldiger Dritter billigend in Kauf, und zweitens hat auch ihr romantisches „elopement“ weder lebenslange Liebe, noch Treue und Loyalität garantieren können. Geblieben sind nach dreißig Jahren vor allem gegenseitige Vorwürfe und Verbitterung über die verpaßten Chancen, die im Glauben an das große Glück geopfert wurden.

Das Verhältnis von Teddie und Elizabeth wird als deutliche Alternative zu allen anderen Paarbeziehungen in *The Circle* oder in früheren Comedies of Manners entworfen. Ihre aufrichtige Liebe und der Entschluß, diese mit allen Konsequenzen auszuleben, hebt sie von der Verlogenheit der ‚high society‘ und dem skrupellosen Egoismus der Herren Champion-Cheney ab. Doch auch Lady Kitty und Lord Porteous, die erst widerwillig, dann voll sentimentaler Verbundenheit zu Komplizen ihrer „elopement“-Nachfolger werden, besitzen nur eine sehr eingeschränkte Vorbildfunktion. Ihr luxuriöses Leben inmitten eines fragwürdigen südeuropäischen Jetset ist quasi das genaue Gegenteil von der gemeinsamen Existenz, die sich Teddie und Elizabeth in den Kolonien aufbauen wollen.

Beide Paare verzichten um ihrer Liebe willen auf die Zugehörigkeit zur englischen ‚upper class‘. Doch während Kitty und Porteous ihrer alten Umgebung nachtrauern und sich liebend gern als Premierminister und First Lady gesehen hätten, empfinden Teddie und Elizabeth bereits vor ihrem „elopement“ nur Verachtung beziehungsweise Gleichgültigkeit für die „feine“ Londoner Gesellschaft. Beide scheinen für die Rolle des gesellschaftlichen Außenseiters besser geeignet zu sein als ihre Vorgänger: Elizabeth wirkt wesentlich intelligenter, unpräntentöser und anpassungsfähiger als Lady Kitty, und Teddie hat bereits bewiesen, daß er einem Leben in den Kolonien vollauf gewachsen ist. Seine genügsame, fleißige, aufrichtige Art wird von Arnold belächelt, dürfte dem jungen Paar jedoch einiges an Verbitterung und Vorwürfen ersparen. Die sehr bezeichnende Tatsache, daß Elizabeths Ehe bisher kinderlos geblieben ist, bewahrt sie wiederum vor den Schuldgefühlen einer „Rabenmutter“ und der Verachtung, die selbst Arnold für seine „ehrlose“ Mutter empfindet.

Auf den ersten Blick scheinen Teddie und Elizabeth, die am Ende als junge Liebende glücklich vereint sind, nichts mit einem Restoration ‚gay couple‘ gemein zu haben. Der Naturbursche und „self-made man“ Teddie erinnert kaum an einen aristokratischen ‚Restoration rake‘, und Elizabeth besitzt zwar die Schönheit und Intelligenz einer Millamant, nicht jedoch deren kapriziöse Selbstverliebtheit und genüßliche Arroganz gegenüber zahllosen Verehrern. Im Gegensatz zu Lady Kitty organisiert sie auch keine heimliche Flucht mit einer melodramatischen Abschiedsnotiz auf dem Nadelkissen, sondern sucht die offene Konfrontation mit ihrem Noch-Ehemann. Obschon Teddie und Elizabeth etliche Gesetze der Gesellschaft brechen, wirken sie im Vergleich zu deren respektablen Mitgliedern zutiefst anständig, mitfühlend und keineswegs unmoralisch.

Tatsächlich stimmen ihre Vorstellungen von einer glücklichen Beziehung weitestgehend mit genau den Idealen überein, die schon zu Zeiten der Restauration in der einschlägigen Beratungsliteratur propagiert werden. Sie wünschen sich ein Zusammenleben, das auf gegenseitigen Respekt, Offenheit und tief empfundene Liebe gegründet ist und nicht etwa auf elterliche Vorgaben oder den Wunsch nach finanzieller Absicherung und sozialem Aufstieg. In puncto Alter, Charakter, Temperament und Herkunft stimmen sie soweit überein, daß ein harmonisches Miteinander realistisch erscheint. Zudem erinnert Teddies Liebesgeständnis im zweiten Akt stark an Congreves ‚Proviso‘-Szene. Zwar bleibt Elizabeth im Gegensatz zu Millamant extrem passiv, doch es besteht dieselbe aufgeladene Atmosphäre zwischen Hoffen und Unsicherheit, sowie das generelle Bestreben, elementare Themen im Vorhinein zu klären, um Enttäuschungen und Mißverständnisse zu vermeiden.

Teddies rührendes Bemühen, „awfully matter-of-fact“ zu sein, wird permanent von seinen eigenen Gefühlsausbrüchen unterminiert: „You see, I’ve never been in love with anyone before, not really. It’s knocked me endways.“ (TC, II) Doch trotz aller emotionalen Tumulte macht er die entscheidenden Punkte deutlich: Mindestens ebenso wichtig wie romantische Liebe und körperliche Anziehung sind ihm Freundschaft und Seelenverwandtschaft. „It’s you I love, not what you look like. And it’s not only love; love be blowed. It’s that I *like* you so tremendously. I think you’re such a ripping good sort. I just want to be with you. I feel so jolly and happy just to think you’re here. I’m so awfully *fond* of you.“ (TC, II)

Die Zuneigung der beiden äußert sich nicht selten in Form von halb ernsten Beleidigungen und spielerischen Wortgefechten, die sowohl an ihre Vorgänger aus Restoration Comedies, als auch an ihre Nachfolger in Screwball Comedies erinnert. So

behauptet Teddie: „Don't be a fool, Elizabeth.“ – Elizabeth: „It's you're the fool. You're making me cry.“ – Teddie: „You're so damned emotional.“ – Elizabeth: „Damned emotional yourself.“ (TC, II) Natürlich besitzen auch Teddie und Elizabeth kein Patentrezept für heterosexuelles Liebesglück. Doch im Gegensatz zu den absurden oder tragischen Paarbeziehungen in Oscar Wildes Stücken findet hier wieder eine ernsthafte, intensive und konstruktive Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern statt. Maugham entwirft keine sentimentale Utopie, sondern kritisiert die bestehenden Verhältnisse und propagiert eine Congrevesche „marriage of true minds“, deren Erfolg einzig und allein von den beteiligten Individuen abhängt.

Spätestens am Ende des Stückes ist jeder Zuschauer gezwungen, seine Meinung zu Ehebruch, Moral, Ehre und Pflichterfüllung zu überdenken. Maugham läßt den triumphierend lachenden Clive Champion-Cheney in dem Glauben, sein moralisches Erpressungsmanöver habe die Ehe seines Sohnes gerettet, während Kitty, Porteous und das Publikum in dem Wissen lachen, daß dem nicht so ist. „And the laughter on stage forces the audience to question what they might be laughing at. It associates them either with the elderly adulterers they had initially despised, or the unprincipled egoist they had earlier identified with, who is turned into an object of ridicule by his ignorance of his own discomfiture.“ (Innes 237) Maughams positive Darstellung der beiden Ehebrecher spiegelte seinerzeit sicherlich nicht die Einstellung der breiten Öffentlichkeit wider. Daß er die Thematik überhaupt in dieser Form aufgreift, ist jedoch ein klares Indiz für den Meinungswandel, der sich dreißig Jahre nach Wildes *Lady Windermere's Fan* zweifellos anbahnt.

In seinem Stück *The Constant Wife* greift Maugham 1926 erneut die Themen Ehe, Treue und außereheliche Affären auf. Im Vergleich zu *The Circle* ist der Tonfall wesentlich zynischer und pessimistischer oder, je nach Gesichtspunkt, realistischer. Mit der Wahl seines Titels erinnert Maugham an Farquhars *The Constant Couple*, führt jedoch dessen Loblied auf lebenslange Liebe und Treue, innerhalb oder außerhalb der Ehe, ad absurdum. Maugham spielt mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes „constancy“, indem er charakterliche Beständigkeit und körperliche Standhaftigkeit scharf voneinander trennt. Seine Titelheldin ist im Gegensatz zu einer Lady Lurewell am Ende weder ihrem Gatten noch irgend einem anderen Mann, sondern nur ihren Prinzipien und sich selber treu. Wie um dies überdeutlich zu machen, trägt sie den Namen Constance, womit Maugham sich zugleich eine ironische Anspielung auf die Restoration Comedies mit ihren ‚telling names‘ erlaubt.

Auch im Bereich der ‚stock situations‘ und ‚stock characters‘ finden sich deutliche Anleihen bei seinen Vorgängern. Bereits in der ersten Szene erfahren wir, daß John Middleton seine Frau Constance mit deren bester Freundin, Marie-Louise, betrügt. Nach und nach erfahren ihre Mutter, Schwester und Freundin von der Affäre, und wenig später stellt sich heraus, daß Constance selbst sogar schon vor ihnen davon wußte. Maugham spielt also permanent mit der Unsicherheit und den Mutmaßungen der einzelnen Figuren darüber, ob und wieviel ihre jeweiligen Gesprächspartner von der Affäre wissen beziehungsweise erfahren sollten; und ganz im Stil des ‚well-made play‘ weiß der Zuschauer meist mehr als mindestens eine der Personen auf der Bühne. Als Höhepunkt dieses verbalen Versteckspiels kommt es im zweiten Akt zu einer Konfrontation zwischen dem eifersüchtigen Ehemann Mortimer und den beiden Liebhabern, bei der auch sämtliche anderen Figuren, zum Teil zwischenzeitlich in Nebenräumen, anwesend sind. Paradoxerweise verhindert ausgerechnet die betrogene Ehefrau Constance einen handfesten Eklat und bringt als Gipfel der Ironie den gutgläubigen Mortimer dazu, sich für seine „ungerechtfertigten“ Verdächtigungen zu entschuldigen.

Die gesamte Situation ist extrem durchkonstruiert, und Details wie das gravierte Zigarettenetui als Auslöser für Mortimers Verdächtigungen wirken beinahe einfallslos und sind aus anderen Komödien, wie zum Beispiel *The Importance of Being Earnest*, hinreichend bekannt. Genau daraus läßt sich schließen, daß Maugham hier nicht an einer möglichst „realistischen“ Szene gelegen ist, sondern an einer effektvollen, tiefgründigen Darstellung der verschiedenen Charaktere. Constances Erklärungen gegenüber Mortimer sind beispielsweise mehr als fadenscheinig, doch ihr souveränes Auftreten in dieser Szene nimmt die ruhige Selbstsicherheit vorweg, mit der sie später dieselben Rechte und Freiheiten für sich beansprucht, die sie ihrem Mann so „großzügig“ gewährte.

Tatsächlich ist das Kernthema des Stückes die weibliche Emanzipation, oder vielmehr die Frage, ob und unter welchen Bedingungen ein gleichberechtigtes Leben von Männern und Frauen in der bestehenden Gesellschaft zu verwirklichen ist. Hier schlägt sich ganz deutlich die radikal veränderte gesellschaftliche Situation nach dem Ersten Weltkrieg nieder, die gerade auch die Frauenemanzipation betrifft:

The women who gained the vote, partially in 1918 and then (conclusively) in 1928, were able to enjoy other freedoms as well, the right to smoke, to enjoy new leisure interests

such as the films, to pursue a more open and less constrained ‚sex life‘, and to wear clothes that were spectacularly far less drab or puritanical. (Morgan 538)³²

So wie Maugham in *The Circle* mehrere Paare als jeweilige Vertreter einer bestimmten Lebensform darstellt, präsentiert er hier anhand verschiedener Frauenfiguren verschiedene Versionen von Feminismus – wobei Feminismus als das Bestreben zu verstehen ist, weibliche Belange offen zu formulieren und möglichst auch zu realisieren. Marie-Louise setzt ihre Jugend und Schönheit gezielt zur Verwirklichung ihrer Wünsche ein und kümmert sich in ihrer teils dümmlich-naiven, teils skrupellosen Art selten um die Interessen anderer – seien dies nun Männer oder Frauen. Martha gibt sich als engagierte Verfechterin der weiblichen Emanzipation und glaubt unter anderem, ihre Schwester Constance vor Blamage und Erniedrigung durch ihren Mann bewahren zu müssen. Diese kämpferische Haltung wird jedoch von Mrs. Culver relativiert, die ihre zweiunddreißigjährige ledige Tochter als verbissene Jungfer betrachtet und ihren Enthüllungseifer in erster Linie auf ihre eigenen Frustrationen zurückführt: „Of course truth is an excellent thing, but before one tells it one should be quite sure that one does so for the advantage of the person who hears it rather than for one’s own self-satisfaction.“ (*ConW*, I)

Wie sich herausstellt, ist Constance natürlich nicht einfach Opfer eines lieblosen Ehemannes, sondern eine in jeder Hinsicht souveräne Frau, die ihr Leben gänzlich nach ihren eigenen Vorstellungen gestaltet, ohne dabei willkürlich, hartherzig oder inkonsequent zu sein. Die Wertvorstellungen ihrer Mutter empfindet sie als überholt und ungerecht: „You are not what they call a feminist, Mother, are you?“ (*ConW*, I) Tatsächlich ist Mrs. Culver den Idealen des vergangenen Jahrhunderts zutiefst verhaftet: „Decency died with dear Queen Victoria.“ (*ConW*, I) Mit ihrem Auftreten, Tonfall und Habitus wirkt sie wie eine Reinkarnation der Lady Bracknell. Doch auch wenn sie männliche Untreue als Kavaliersdelikt betrachtet („... so long as a man is kind and civil to his wife...“) und Frauen eine angeborene Monogamie attestiert, ist sie auf ihre spezielle Weise ebenso emanzipiert wie die vermeintlich modernere Constance. Ihrer ledigen Tochter Martha teilt sie gänzlich uncharmant mit: „But I’ve always thought you

³² In den USA erhalten die Frauen 1920 das Stimmrecht, nehmen es jedoch erst seit den 1980er Jahren im selben Maß in Anspruch wie die männliche Bevölkerung. Das sogenannte „Equal Rights Amendment“, das die weder in der amerikanischen Verfassung noch in der ‚Bill of Rights‘ garantierte Gleichberechtigung für Frauen nachträglich juristisch festschreiben soll, ist jedoch bis heute hart umkämpft und konnte bislang nicht verabschiedet werden. Nähere Informationen hierzu liefern Willi Paul Adams et.al., Bd. 2, S. 278-281; S.J. Kleinberg, S. 282-296; Winston E. Langley und Vivian C. Fox, S. 223-226; sowie die Internetquellen zum „Equal Rights Amendment“ der National Organisation of Women (NOW) und der offiziellen Homepage zum ERA.

were a little stupid. You take after your poor father. Constance and I have the brains of the family.“ (*ConW*, I)

Hiermit kommentiert sie ihre Position als Frau aus drei verschiedenen Blickwinkeln: Sie verachtet Marthas übereifriges Frauenrechtlertum, sie hat ihren Ehemann offensichtlich nie als ebenbürtig, geschweige denn dominant oder bedrohlich betrachtet, und sie sieht gewisse Parallelen zwischen sich selbst und Constance. Tatsächlich besitzen beide Frauen ein gehöriges Maß an Intelligenz, Tatkraft und Ehrgeiz. Mit ihrer großen Beobachtungsgabe und einer nüchternen bis zynischen Lebenseinstellung analysieren sie permanent Menschen und Geschehnisse in ihrer Umgebung – gerade wenn es um das Verhältnis zwischen den Geschlechtern geht. Mrs. Culvers Aussage „I am seldom surprised at what they [men] do and never upset“ könnte ebenso gut von ihrer Tochter stammen (*ConW*, I).

Doch auch ihr eigenes Leben kommentieren die beiden geistreich und mit ironischer Distanz. Ihre witzigen Pointen und lapidaren Feststellungen weisen sie als würdige Nachfolgerinnen von Congreves und Wildes Frauenfiguren aus. Der Hauptunterschied zwischen ihnen besteht lediglich darin, daß Constance ihre Ziele offensiv verfolgt und mit den pragmatischeren Mitteln einer modernen Frau umzusetzen sucht, während ihre Mutter eine eher indirekte Strategie wählt. Die klassischen Waffen einer Frau sind für sie immer noch diplomatisches Geschick, perfekte Tarnung und eine Prise Machiavellismus: „Our sex takes a natural pleasure in dissimulation. [...] Few men know with what ingenuity we women can combine the disinterested gesture with a practical eye for the main chance.“ (*ConW*, I)

Sämtliche Frauen der jüngeren Generation können in diesem Stück aus den bereits erwähnten Gründen als „Kinder ihrer Zeit“ bezeichnet werden. Die Männer hingegen wirken, ähnlich wie Mrs. Culver, wie Relikte einer vergangenen Epoche und unterscheiden sich kaum von ähnlich angelegten Figuren aus 250 Jahre älteren Restoration Comedies. Der gutmütige, treue Mortimer ist den Capricen seiner wesentlich jüngeren, bildhübschen Frau nicht gewachsen und wird von ihr im Stile eines „Country Wife“ zum Narren gehalten. John führt ein komfortables, angepaßtes Leben als erfolgreicher Arzt und Familienvater. Seine Interessen, Werte und Gewohnheiten dürfen als prototypisch für einen Mann seines Alters und seiner Herkunft gelten. Er schätzt seine Ehefrau Constance, die er aus Liebe geheiratet hatte, sehr, doch inzwischen genießt er auch seine Affäre mit Marie-Louise ohne allzu große Gewissensbisse.

Nur die Figur des Bernard Kersal erinnert nicht an wesentlich ältere *Comedies of Manners*, dafür aber an frühere Stücke Maughams. Genau wie Teddie Luton verkörpert er den Typus des attraktiven, aber unkomplizierten Sportsmannes, der sich als Unternehmer im (kolonialen) Ausland wohler fühlt als in der Londoner ‚high society‘. Als Individualist und „self-made man“ ist er das passende Gegenstück zu Constance, die schließlich als „moderne“, selbständige Frau eine Affäre mit ihm beginnt und damit ganz bewußt an ihrer beider Jugend anknüpft.

Maugham konfrontiert in *The Constant Wife* permanent die „modernen“ Werte und Ideale der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg mit denen der vorangegangenen Epochen. Die teils radikalen gesellschaftlichen Veränderungen werden keineswegs automatisch positiv bewertet, doch auch die Überbleibsel der Vergangenheit erweisen sich meist als problematisch. Der Umgang der Geschlechter ist bei Maugham einerseits durch eine bis dato unvorstellbare Offenheit, Wahlfreiheit und Chancengleichheit gekennzeichnet. Andererseits sind die Fronten zwischen Männern und Frauen verhärtet, und von der Verständigung und Freundschaft, die im Zuge des Sentimentalismus angestrebt wurden, scheint nicht viel geblieben zu sein.

Der ‚double standard‘, der im viktorianischen England erneut eine regelrechte Blütezeit erlebte, besteht in etwas abgemilderter Form weiterhin. John formuliert die alte Doppelmoral bezüglich Ehe und Treue als nach wie vor allgemeingültiges Prinzip: „[I]f a man’s unfaithful to his wife she’s an object of sympathy, whereas if a woman’s unfaithful to her husband he’s merely an object of ridicule.“ (*ConW*, III) Sexuelle Untreue von Frauen gilt weiterhin als inakzeptabel und schlicht unnatürlich. Interessanterweise wird inzwischen aber auch männliche Untreue stärker kritisiert – sie wird nicht mehr als „Heldentat“ gefeiert, sondern nach Möglichkeit verheimlicht und definitiv als Beleidigung der betrogenen Frauen betrachtet.

Parallel zu diesem schon bekannten ‚double standard‘ existiert allerdings, zumindest in den gehobenen Gesellschaftsschichten, eine zweite Art von Doppelmoral, bei der Männer von Frauen ausgenutzt und übervorteilt werden. Constance ist die schärfste Kritikerin dessen, was in ihren Augen die Ehe „among well-to-do people“ ausmacht: „Let us face it, she [the wife] is no more than the mistress of a man of whose desire she has taken advantage to insist on a legal ceremony that will prevent him from discarding her when his desire has ceased. [...] When all is said and done, the modern wife is nothing but a parasite.“ (*ConW*, II)

Das Gewähren beziehungsweise Vorenthalten von sexuellen Gefälligkeiten ist bereits in Restoration Comedies – und in vielen früheren Komödienformen – die bewährteste weibliche Waffe im Geschlechterkampf. Neu ist allerdings die Dreistigkeit, mit der beispielsweise Marie-Louise ihre luxuriöse Existenz als Mortimers Ehefrau genießt, ohne sich im geringsten zu Treue, Loyalität oder irgendeiner sonstigen Gegenleistung verpflichtet zu fühlen. Constance kommentiert ihr Verhalten mit so deutlichen Worten, daß Marie-Louise sie nur als einen etwas brutalen Scherz verstehen will – der Zuschauer weiß jedoch, daß Constance als Maughams Sprachrohr fungiert und die scharfe Kritik wortwörtlich gemeint ist: „I should respect you more if you were an honest prostitute. She at least does what she does to earn her bread and butter. You take everything from your husband and give him nothing that he pays for.“ (*ConW*, III)

Im Gegensatz zu Marie-Louise, die je nach Bedarf zwischen alten und neuen „typisch“ weiblichen Verhaltensmustern wechselt, ist Constance bemüht, eine konsequente, positive Form von „moderner Weiblichkeit“ zu verkörpern. Dies gelingt ihr mit Hilfe einer Mischung aus angeborenen Vorzügen, Talent und Herkunft einerseits und einem hohen Maß an Fleiß, Ehrgeiz und Disziplin andererseits. Sie ist gebildet und gutaussehend, selbstkritisch, weltoffen und sehr belastbar; beim Aufbau ihrer Karriere profitiert sie von ihrem Sinn für Eleganz und ihrer Tatkraft und Ausdauer gleichermaßen.

Die Institution Ehe hält sie für ein sinnvolles Mittel für individuelle und gesellschaftliche Sicherheit und Stabilität, doch eine lebenslange romantische Liebe zwischen Eheleuten ist in ihren Augen per se unmöglich. Auch John kann nicht Ehemann und Liebhaber in einer Person sein: „My dear, no one can make yesterday’s cold mutton into tomorrow’s lamb cutlets.“ (*ConW*, III) Dennoch empfindet sie ihre Ehe als außerordentlich glücklich, und zwar, weil ihrer beider Verliebtheit nach fünf Jahren voller Leidenschaft und Romantik simultan erloschen sei, und weil ihr Zusammenleben auch danach von Freundschaft, Respekt und aufrichtiger Zuneigung geprägt gewesen sei. „Our love never degenerated into weariness. [...] That is why our lives since have been so happy; that is why ours is a perfect marriage.“ (*ConW*, II)

Persönliche Integrität ist für Constance das Maß aller Dinge. Sie betont wiederholt, daß ökonomische Unabhängigkeit die Grundvoraussetzung für persönliche, gerade auch sexuelle Freiheit ist: „There is only one freedom that is really important and that is economic freedom, for in the long run the man who pays the piper calls the tune.“ (*ConW*, III) Ihre finanzielle Abhängigkeit von John hindert sie zunächst daran, trotz

dessen Untreue ihrerseits eine Affäre mit Bernard zu beginnen und sich damit auf das Niveau der schmarotzerhaften Marie-Louise hinabzugeben, aber ihr neuer Lebensentwurf steht bereits fest. In Anwesenheit von John, Martha und Mrs. Culver verkündet sie ihr ultimatives – und zu Zeiten der Uraufführung äußerst skandalträchtiges – Urteil zum Thema Ehe, Treue und Frauenemanzipation: „I’m tired of being the modern wife. [...] A prostitute who doesn’t deliver the goods.“ (*ConW*, II)³³ Im folgenden Jahr baut sie sich als Geschäftspartnerin von Barbara eine unabhängige Existenz auf – „the most enjoyable sensation I can remember since I ate my first strawberry ice“ – und kann somit zurecht behaupten: „I am economically independent and therefore I claim my sexual independence.“ (*ConW*, III)

Constance betrachtet prinzipiell jede Art von Geschlechterbeziehung als Spiel mit teils unausgesprochenen, aber umso festeren Regeln und „Teilnahmebedingungen“. So ist für sie beispielsweise das Vortäuschen absoluter Ahnungslosigkeit eine „elementary rule in matrimonial etiquette“ (*ConW*, I), und die elaborierten Handlungsanweisungen, die sie Marie-Louise für den Umgang mit Mortimer erteilt, bezeichnet sie als „playing the game“ (*ConW*, II). Die ungeschriebenen Gesetze dieses Spiels sind zugleich die Definition eines stereotypen weiblichen Schau-Spiels. Die Kommunikation zwischen Mann und Frau wird dezidiert mit Verstellung, Irreführung und geschlechtsspezifischen Strategien assoziiert.

Abgesehen von der stets aufrichtig feministischen, entrüsteten Martha und dem gutgläubigen Mortimer schlüpft jeder im Stück, ob aus Not oder aus Spaß, zumindest für eine Zeit lang in eine bestimmte Rolle. Bernard spielt zu Johns größtem Entsetzen noch unmittelbar vor seinem Liebesurlaub mit Constance den absolut loyalen „Freund der Familie“. John spielt abwechselnd die Rolle des treu sorgenden Ehemannes und die des aufregenden Liebhabers, während Marie-Louise zwischen treu ergebener Freundin, anbetungswürdiger Geliebten und naiver junger Gattin wechselt. Constance spielt ihrerseits die Rolle der ahnungslosen Ehefrau und Freundin, obwohl sie ihre Umgebung längst durchschaut hat (vgl. *ConW*, I). Als sie von Mortimer die „ganze Wahrheit“ hören will – die sie bereits kennt und die er nie erfahren wird – genießt sie sichtlich ihren Wissensvorsprung und die nur mühsam unterdrückte, panische Angst von John und Marie-Louise (vgl. *ConW*, II). John bezeichnet nicht die Ehe, sondern außereheliche „free love“ als Spiel, wobei er dies als Abwertung verstanden wissen

³³ Curtis bezeichnet die Reaktion des Publikums in seiner Einleitung zu *The Constant Wife* als „shock-horror in the stalls“; vgl. Anthony Curtis, S. XXVIII.

möchte: „Believe me, it’s the most overrated amusement that was ever invented. [...] I assure you, my dear, the game is not worth the candle.“ (*ConW*, III)

Schon in *The Circle* hatte Maugham die Schauspiel-artigen Aspekte des Lebens in der ‚high society‘ sehr betont. Abgesehen von Lady Kittys Erfahrungen als Laiendarstellerin der Lady Teazle spielen auch alle anderen Figuren konkrete Rollen und sind bemüht, alle Regeln des „Gesellschafts-Spiels“ zu befolgen, um in diesem Umfeld erfolgreich zu sein. Sobald jemand die Regeln überschreitet oder buchstäblich „aus der Rolle fällt“, gilt er erstens als „Verlierer“ und ist zweitens als „Besetzung“ für bestimmte Rollen nicht mehr tragbar – sei es nun für die Rolle des Premierministers, des vorbildlichen Familienvaters, der guten Mutter oder der repräsentativen Dame der Gesellschaft. Zudem lotet Maugham den Zusammenhang von Spiel und allgemein menschlichem Verhalten mehrmals im Kontext von konkreten Spielsituationen aus. Diverse Kartenspiele dienen als Hintergrund für aufschlußreiche Charakterstudien. Eine Partie Bridge oder Piquet wird dann zum Anlaß für Streitigkeiten, denen bis dato unterdrückte Emotionen und Animositäten zugrunde liegen. Die schwelenden Konflikte zwischen Porteous und Champion-Cheney oder zwischen Lady Kitty und ihrem Sohn werden hier ebenso bloßgestellt wie die Verbitterung und gegenseitigen Schuldzuweisungen von Kitty und Porteous oder die genußvoll intrigante Art eines Clive Champion-Cheney.

In *The Constant Wife* verleiht Maugham seiner Hauptperson Constance den ungewöhnlichen Status einer Regisseurin oder wenigstens einer Zuschauerin, die die Darstellungen aller anderen Figuren beobachtet, kommentiert und notfalls sogar inszeniert. Da sie noch dazu auch ihre eigenen, bereits erwähnten Rollen mit Bravour „spielt“, wirkt sie mitunter beinahe zu souverän. Dieser Eindruck wird durch ihre außerordentliche Prinzipientreue und Integrität noch verstärkt, doch der Nimbus der „perfekten Frau“ verleiht ihr zugleich eine gewisse Kälte und emotionale Isolation. Ihr Plädoyer für finanzielle und sexuelle Selbständigkeit läuft nicht auf eine größere Nähe und Verständigung zwischen den Geschlechtern hinaus, sondern auf eine Neuauflage der viktorianischen „separate spheres“ für Männer und Frauen.

Maugham relativiert diese wenig optimistische Grundhaltung allerdings am Ende des Stückes, als Constance erstmals Zugeständnisse an den „schwächeren“ Teil ihres Wesens macht. Der sorgfältig geplante sechswöchige Liebesurlaub mit ihrem früheren Verehrer Bernard ist zwar keineswegs mit den impulsiven „elopements“ aus *The Circle* zu vergleichen, doch er stellt einen deutlichen Kontrast zu ihrem Leben als zynische

Kritikerin und patente Unternehmerin dar. Das arbeitsame Leben als Innenarchitektin ist für sie kein reiner Selbstzweck, sondern die Grundlage ihrer Freiheit und Selbstverwirklichung. Solange sie noch die Möglichkeit dazu hat, will Constance unbeschwert, romantisch und sogar kindisch sein; sie will nicht nur als Mensch und Freundin respektiert, sondern völlig irrational geliebt werden: „Once more before it’s too late I want to feel about me the arms of a man who adores the ground I walk on. [...] I want to walk along country lanes and I want to be called absurd pet names. I want to talk baby-talk by the hour together. [...] For ten years I’ve been very happy in your affection, John, we’ve been the best and dearest friends, but now just for a little while I hanker for something else. Do you grudge it me? I want to be loved.” (*ConW*, III)

Mit *The Constant Wife* demonstriert Maugham gegen Ende seiner Theaterlaufbahn nochmals, daß Zynismus und Ironie nicht zwingend jeglichen Optimismus ausschließen, und daß brisante Themen unterhaltsam und zugleich tiefgründig und ernsthaft dargeboten werden können.

These comedies were popular because they addressed the same problems as problem-plays, doing so with the world-view of comedy. And while the compromise and flexibility of comedy have often been maligned, such adaptability meant that comedies of manners could accomodate the issues of the Edwardian age in a pragmatic way problem-plays never could. (Carlson 1985 a, 30)

In den zwanziger und dreißiger Jahren führt Noel Coward die Tradition der modernen englischen Comedy of Manners mit großem kommerziellen und künstlerischen Erfolg fort. Zwar weist er jede Ähnlichkeit mit seinem Zeitgenossen Maugham weit von sich, doch die wechselseitigen – bewußten und unbewußten – Bezugnahmen in ihren künstlerischen Arbeiten sind zweifellos sehr befruchtend und lassen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede erkennen: „Yet Coward was as much Maugham’s follower as his rival.“ (Innes 239) Einerseits gilt Coward bis heute als unverwechselbar und einzigartig, andererseits sind einige Parallelen zu anderen Dramatikern geradezu frappierend. Mit Oscar Wilde verbinden ihn, mehr noch als die offensichtlichen künstlerischen Ideen, biographische Gemeinsamkeiten.

Beide Dramatiker galten als exzentrischer Bürgerschreck und waren zugleich gefeierte Stargäste in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen. Beide führten das luxuriöse Leben eines Dandys – mit der tragischeren Schattenseite eines heimlichen Homosexuellen: „Certainly, as a closet homosexual, Coward lived central aspects of his life as an open pretence. In particular his reputation as a matinée idol hardly reflected his actual sexual preference.“ (Innes 239) Beide Dramatiker betrachten die Kunst als ihr

Leben und das Leben als Kunstform, wobei Coward als Hauptdarsteller in seinen eigenen Stücken die Verquickung seiner Persönlichkeiten auf und hinter der Bühne auf die Spitze treibt (vgl. Innes 239).

Dabei ist nicht immer klar, inwieweit es sich hier um künstlerische Lust am Rollenspiel handelt, oder um bewußte Täuschungsmanöver, oder schlicht um Realitätsflucht. Doch in jedem Fall paßt diese Haltung perfekt zur gehobenen englischen Gesellschaft einerseits und zum Lebensgefühl der *Comedy of Manners* andererseits. „Coward was always a poseur, and in this he closely resembled Wilde, as well as the Restoration beaux who all cultivated sophistication in dress, deportment and expression. For him wit was not an affectation but the natural expression of a complete life-style.“ (Hirst 60)

In den drei einander überschneidenden Mikrokosmen ‚upper class‘, Theaterwelt und Gesellschaftskomödie sind bestimmte Themen von bleibendem Interesse, und so tauchen auch in Cowards Komödien Topoi auf, die zuvor bereits von Maugham, Wilde, Sheridan und Congreve in ganz ähnlicher Weise behandelt worden waren. Noch immer streben die Protagonisten nach persönlichem Glück und Erfüllung in der (heterosexuellen) Liebe zu einem anderen Menschen, doch noch immer gelten romantische Liebe und Ehe als völlig unvereinbar. Das scheinbar unbeschwerte Müßiggängertum der Schönen und Reichen wird weiterhin durch Intrigen und Doppelmoral erschwert – „manners“ entsprechen nicht unbedingt „morals“. Es herrscht ein gnadenloser Konkurrenzkampf bei der Partnersuche oder der (politischen) Karriere, und das Verhältnis zwischen junger und älterer Generation ist ebenfalls oft von Rivalität und Mißgunst geprägt. Da es sich bei diesen Komödien ausnahmslos um die Nabelschau eines sehr exklusiven, überschaubaren Kreises handelt, funktioniert die Bestätigung der Zugehörigkeit immer auch durch Abgrenzung von „anderen“ – seien dies nun unmoralische Franzosen, neureiche Amerikaner, antiroyalistische Puritaner, geistlose ‚witwoulds‘ oder schlicht die ‚lower classes‘.

Coward schreibt, genau wie seine Vorgänger, für ein kommerzielles Theater und ist dementsprechend auf das Wohlwollen des Publikums angewiesen, obschon er es gleichzeitig oft zum Zielobjekt seiner Satire macht. Seeber verortet ihn, zusammen mit anderen englischen Dramatikern, im „Zwischenbereich zwischen anspruchsvoller Kunst und Massenware“, spricht seinen Werken jedoch weder Originalität noch Aktualität ab: „Der Zwang zur Popularität dämpft die Experimentierlust, doch hinterließ die gründlich

veränderte soziale und ideologische Situation vor allem nach dem Ersten Weltkrieg [...] durchaus ihre Spuren.“ (Seeber 329)

Coward verbindet traditionelle mit zeitgenössischen Themen, oder er betrachtet altbekannte Themen aus einem moderneren Blickwinkel. Obschon sich seine Schaffenszeit noch mit der von Maugham überschneidet, wirken einige Aussagen in seinen Stücken wesentlich radikaler oder revolutionärer. Dies ist nicht allein auf die unterschiedlichen Persönlichkeiten der beiden Dramatiker zurückzuführen, sondern auch auf einen veränderten Zeitgeist und die neue, besonders umbruchhafte Epoche der zwanziger und dreißiger Jahre. „It is Coward who emerges as the sharpest chronicler of the social manners of the ‚gay‘ 1920s and ‚turbulent‘ 1930s, as well as proving to be the most original and influential comic writer of the period.“ (Hirst 59)³⁴ Zunächst zeigt sich Cowards Talent allerdings in Dramen wie *The Vortex* und *Fallen Angels*. Viele der zentralen Themen und Figuren, sowie der Tonfall der Dialoge und einige ‚stock situations‘ tauchen später in seinen Komödien auf, was erneut für die große Nähe von komischen und tragischen Momenten in der dramatischen Literatur spricht.

Die beiden Kernthemen seines Stückes *Hay Fever* aus dem Jahr 1925 sind zugleich genau diejenigen, die Coward während seiner gesamten Karriere immer wieder aufgreift, nämlich die Betrachtung des Lebens als Schauspiel und die Gegenüberstellung von Bohème und Bourgeoisie: „*Hay Fever* is a play very much concerned with acting, with maintaining a pose, as it contrasts the bohemian life of the artistic Bliss family with the more mundane behaviour of their guests.“ (Hirst 60)

Vater, Mutter, Sohn und Tochter der Familie Bliss und ihre vier Gäste bilden ein sehr symmetrisches Figurenarsenal, bei dem Männer und Frauen, Vertreter der jungen und der alten Generation, sowie Künstler und Nicht-Künstler in jeweils gleicher Anzahl auftreten. Das ebenfalls etwas künstlich wirkende Setting der Wochenendeinladung im englischen Landhaus liefert den Rahmen für die demonstrativ konstruierte Handlung. In einer Reihe von Wiederholungen und parallel verlaufenden Erlebnissen beginnt jedes einzelne Familienmitglied eine Affäre mit einem Gast, den eigentlich jemand anderes als potentiellen Geliebten eingeladen hatte. Zugleich spitzt sich das exzentrische Verhalten der Blisses untereinander und gegenüber ihren Gästen soweit zu, daß letztere am Ende geschlossen die Flucht ergreifen.

³⁴ Innes bezeichnet Coward etwas lakonisch als „self-appointed spokesman of the turbulent twenties“. Doch egal ob sein Auftreten eher positiv oder negativ – extrovertiert oder aufdringlich, genial oder egomanisch – gesehen wird, besteht ein breiter Konsens über seine außergewöhnlichen Talente als Dramatiker, Schauspieler und Entertainer; vgl. Christopher Innes, S. 238.

Die Darstellung dieser weltfremden, überspannten Künstlerfamilie ist oft farcenhafte überzeichnet, und gerade die Marotten und Allüren der alternden Schauspieldiva Judith Bliss werden durchaus als Belastung für ihre Umwelt kritisiert. Das „harmlose“ Gesellschaftsspiel, bei dem Adverbien anhand der Art und Weise zu erraten sind, mit der jemand beispielsweise eine Blume aus der Vase nimmt, überfordert die Gäste maßlos und artet innerhalb der Familie in Konkurrenzdruck und Streitereien aus. Sorel ist nicht nur bei diesem Anlaß die einzige, die ihre Familie und vor allem ihre Eltern mit dem Blick einer Außenstehenden betrachtet. Einerseits ist sie entsetzt und peinlich berührt – „We’re a beastly family, and I hate us“ (*HF*, II) – und träumt von einem völlig anderen Dasein als „fresh, open-air girl“ und finanziell unabhängiger „free agent“ (*HF*, I). Andererseits zeigt selbst ihre als Entschuldigung vorgebrachte Kritik, daß David und Judith Bliss ihren unkonventionellen Lebensentwurf immerhin mit Konsequenz und Leidenschaft verfolgt haben: „It’s father’s and mother’s fault, really; you see, they’re so vague – they’ve spent their lives cultivating their arts and not devoting any time to ordinary conventions and manners and things.“ (*HF*, I)

Mit der Versicherung „we none of us ever mean anything“ (*HF*, II) will sie Sandy beruhigen, gibt jedoch gleichzeitig – und quasi gegen ihren Willen – zu erkennen, daß auch sie letztlich das Kind ihrer Eltern und von deren Vorbild geprägt ist. Coward legt den Verdacht nahe, daß Sorel in einer „normalen“ Welt auf Dauer nicht glücklicher wäre. Als ihre Mutter am Ende des zweiten Aktes völlig unvermittelt in ihre alte Glanzrolle der „Zara“ verfällt, übernimmt Sorel ohne das geringste Zögern und mit offensichtlicher Begeisterung ihrerseits eine Rolle aus *Love’s Whirlwind*. Während die Gäste nach diesem nahtlosen Übergang vom Gesellschaftsspiel zum Schauspiel laut Bühnenanweisung „dazed and aghast“ außen vor bleiben, gehen ihre Gastgeber textsicher, ernst und sehr engagiert in der Darbietung „ihres“ Melodramas auf.

Hay Fever kombiniert die farcenhafte Darstellung der eigenwilligen Theaterleute zum einen mit klassischen Topoi der Comedy of Manners und zum anderen mit durchaus realistischen Zeitbezügen. „The play is in fact a comedy of bad manners, acutely observant of the *mores* of the 1920s as it sets the flapper, the vamp, the sporty young chap and the respectable businessman against their selfish and overbearing artistic hosts.“ (Hirst 60) Altbekannte Themen wie Ehebruch, Generationenstreit oder weibliche Emanzipation werden hier mit einer Auswahl aktueller Figurentypen buchstäblich neu inszeniert. Zudem wird der zeitgenössische Bezug gerade auch bei scheinbar weniger wichtigen Dingen spürbar. So benutzt Coward beispielsweise Davids

Beruf als Schnulzenautor und Judiths pathetische Darbietung von *Love's Whirlwind* für ironische Seitenhiebe in Richtung Melodrama, oder er karikiert englische Animositäten gegenüber der „unkultivierten“ Schwesternation USA mit Judiths Beziehung zu Sandy: „You're so gallant and chivalrous – much more like an American than an Englishman.“ (HF, I)

Wenn auch die Affektiertheit und Egomane der Familie Bliss zeitweise durchaus abschreckend wirkt, gehört Cowards uneingeschränkte Sympathie doch stets dem Theater und nicht dem „richtigen“ Leben, beziehungsweise den Künstlern und nicht den „ernsten“ und respektablen Bürgern. Mit ihrer Sehnsucht nach London und der Theaterwelt drückt Judith sicherlich auch die Haltung des Autors, Schauspielers und Privatmannes Noel Coward aus: „I've tried terribly hard to be ‚landed gentry‘, but without any real success. I long for excitement and glamour.“ (HF, I) Künstler sind nach Cowards Überzeugung weder angenehmer im Umgang noch zwangsläufig glücklicher als ihre „normalen“ Mitmenschen, doch sie sind in jedem Fall mutiger, geistreicher, eleganter und individueller, und sie führen das konsequentere, interessantere Leben.

Scharfe Kritik an einer heuchlerischen, oberflächlichen und freiheitsberaubenden „feinen“ Gesellschaft ist im Bereich der modernen Komödie spätestens seit Wilde und Maugham etabliert, doch bei Coward fällt sie nochmals um einiges radikaler aus. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern propagiert er keine Öffnung, Erweiterung oder Reformierung der Gesellschaft, sondern einen möglichst vollständigen Rückzug aus derselben. Die Protagonisten seiner Stücke empfinden selbst die wenigen denkbaren Kompromisse als inakzeptabel und ziehen ein Leben in einer „Parallelwelt“, nach ihren eigenen Vorstellungen und zu ihren eigenen Bedingungen, vor.

Auffällig ist, daß diese stärkere Abgrenzung von einer anderen Lebenswelt mit einer besseren oder zumindest intensiveren Verständigung zwischen den Geschlechtern einhergeht. Es wird als selbstverständlich für jeden kreativen, intellektuellen Menschen betrachtet, sich mit seiner Umwelt – also auch mit dem anderen Geschlecht – intensiv auseinander zu setzen. Zudem kommt der Impuls, das Leben als Theater zu betrachten, einem spielerischen Geschlechterkampf sehr entgegen. Wo mangelnde Beredsamkeit und Schlagfertigkeit als Todsünde betrachtet werden, ist immer ein passender Partner für temporeichen ‚repartee‘ zugegen. Judiths spitze Bemerkung nach dem gescheiterten „Adverbien-Spiel“ bringt Cowards Überzeugung zum Ausdruck, daß hintergründige, temporeiche Dialoge voller Wortwitz die Basis einer jeden gelungenen

Gesellschaftskomödie sind: „I think, for the future, we'd better confine our efforts to social conversation and not attempt anything in the least intelligent.“ (HF, II)

Natürlich spiegeln die Bühnendialoge von Cowards Protagonisten keine realen Begegnungen von Mann und Frau wider, doch sie drücken in zugespitzter Form den besonderen Stellenwert aus, den die Sprache auch im alltäglichen Miteinander besitzt. Sie ist das wichtigste Instrument zur Pflege sozialer Kontakte und kann bewußt zur Täuschung verwendet werden oder auch ungewollt Schwächen oder Widersprüche bloßstellen. Anspruchsvolle und konstruktive Gespräche setzen für Coward ein Mindestmaß an Intelligenz, Bildung und Sensibilität voraus. Sein Ringen um die perfekte Wortwahl und eine makellose Darbietung seiner Texte ist sprichwörtlich, und gerade hinter der scheinbaren Leichtigkeit und Spontaneität auf der Bühne verbirgt sich intensivste Planung und Übung im Vorfeld: „[T]he sustaining of effortless repartee as complementary to a superbly unruffled demeanour only comes from years of practice.“ (Hirst 60) Es ist daher kein Widerspruch, daß die Comedy of Manners im allgemeinen und Cowards Komödien im besonderen zwar einerseits Momentaufnahmen eines realen Zeitgeschehens sind, andererseits jedoch mit ihren Figuren, Handlungen und Dialogen dramatische Konventionen erfüllen und demnach zwangsläufig artifiziell oder „unrealistisch“ wirken:

Coward's dialogue is not as it is because he has observed how people in real life speak and has copied them, but because he has observed what works most effectively in the theatre and what does not. [...] Of course people do not speak as clearly and economically as they do in a vintage Coward play. That is precisely where his art comes in – by expressing so much with such an economy of means. (Taylor 129-130)

Cowards Komödie *Design for Living* aus dem Jahr 1933 ist ebenfalls im Milieu der Künstler angesiedelt und greift erneut alle zentralen Themen seines Werkes auf. Die Handlung, die sich um die Beziehungen zwischen der Innenarchitektin Gilda, dem Dramatiker Leo und dem Maler Otto entspinnt, stellt sämtliche Werte und Normen der zeitgenössischen Gesellschaft noch radikaler in Frage als Cowards vorherige Stücke. *Design for Living (DL)*, das dezidiert als „star vehicle“ für Lynn Fontanne, Alfred Lunt und Coward selbst konzipiert wurde, löste bei Kritikern und Publikum erhebliche Kontroversen aus:

With all this continual swapping of sexual partners in every conceivable permutation, plus its declaration that for artists, all that counts is the professional quality of their art – quite independent of normal social or moral constraints – it was all too easy to label the action as not only self-indulgent, but sensationalistic. (Innes 248)

Tatsächlich läßt Coward jedoch gerade in den autobiographisch gefärbten Passagen, die Leos Karriere als Theaterautor betreffen, ein gehöriges Maß an Ironie und Selbstkritik spüren (vgl. Innes 249). Er kokettiert mit genau den Etiketten, die ihm von Kritikern und „anständigen“ Bürgern in einer Mischung aus Faszination und Abscheu angeheftet wurden, und er spielt mit den Publikumserwartungen, die der Status des Bühnenstars für Lunt, Fontanne und ihn selbst automatisch mit sich bringt.

Schon der Titel ist mehrdeutig und satirisch. Zum einen spielt er auf Gilda an, die ihren Lebensunterhalt verdient, indem sie Wohnungen reicher Leute einrichtet, ihnen also ein erlesenes Ambiente „design“. Zum anderen kann „design“ als Entwurf oder auch als Absicht übersetzt werden; das Stück behandelt demnach einen Lebensentwurf oder den Plan für eine bestimmte Art von Leben. In jedem Fall impliziert der Titel einen kreativen Prozeß und individuelle Wahlfreiheit – Otto, Leo und Gilda entscheiden sich am Ende für eines von mehreren möglichen Lebensmodellen, nachdem sie andere Modelle getestet und verworfen haben.

Ihre unorthodoxe Ménage à trois wird nicht nur von Außenstehenden verurteilt, sondern stellt sich mitunter für alle Beteiligten als beängstigend und schmerzhaft dar. Otto weist mehrmals auf die unvermeidbaren Schattenseiten ihres Lebensstils hin und fordert Konsequenz und Charakterstärke: „We are different. Our lives are diametrically opposed to ordinary social conventions; and it’s no use grabbing at those conventions to hold us up when we find we’re in deep water. We’ve jilted them and eliminated them, and we’ve got to find our own solutions for our own peculiar moral problems.“ (DL, II.ii)

Das Zusammenleben von Leo, Otto und Gilda wird zwar als bewußte Entscheidung dargestellt, zugleich aber auch als unvermeidbare Schicksalswendung. Die drei Künstler sind abwechselnd souveräne „Aussteiger“ und hilflose Spielbälle ihrer eigenen Wünsche und Emotionen.

Letztendlich bekennen sie sich zu ihrer sehr speziellen Lebensform erst, nachdem sie quasi systematisch in allen anderen Kombinationen zusammen gelebt haben und nachdem Gilda sogar soweit gegangen ist, den Kunsthändler und Mäzen Ernest zu heiraten – dessen Name auf die ebenfalls absurden Eheschließungen in Wildes Komödie anspielt. Diese Ehe ist Gildas emotionaler Befreiungsschlag, nachdem sie weder in der Beziehung zu Leo noch in der zu Otto ihre persönliche Erfüllung gefunden hat. Zugleich gibt es aber auch uneigennützig Motive für ihre Entscheidung. Gilda beansprucht das Recht auf Selbstverwirklichung nicht nur für sich selbst, sondern

gesteht es auch den Menschen in ihrer Umgebung zu. Kurz bevor sie Otto verläßt, begründet sie die Notwendigkeit dieses Schrittes, von dem er noch nichts ahnt: „I’m developing into one of those tedious unoccupied women who batten on men and spoil everything for them. I’m spoiling the excitement of your success for you now by being tiresome and gloomy.“ (DL, II.i)

Gilda erinnert in vielerlei Hinsicht an die Figur der Constance aus *The Constant Wife*. Beide Protagonistinnen stehen als starke Persönlichkeiten im Zentrum der Aufmerksamkeit und beeinflussen besonders die Handlungen sämtlicher männlichen Figuren in entscheidender Weise. Beide erkennen, daß finanzielle Unabhängigkeit gerade für Frauen die Grundlage persönlicher Freiheit ist, und beide erarbeiten sich diese Unabhängigkeit mit Fleiß und Talent im Beruf der Innenarchitektin. Beide schauen mit einem gehörigen Zynismus auf ihre Umwelt, betrachten sich selbst jedoch nicht weniger kritisch oder ironisch. Aus ihren eigenen Aussagen sowie aus denen von Otto und Leo ergibt sich ein Bild, das Gilda als schöne, intelligente, kreative und selbstbewußte Frau zeigt, die sehr besonnen und analytisch sein kann, aber ebenso zu extremen, impulsiven Emotionen und Handlungen fähig ist.

Mit ihrer Eloquenz und Eleganz, aber vor allem mit ihrer Energie und Exzentrizität kann sie als Modell für die ebenso starken und buchstäblich „verdrehten“ Screwball Heldinnen gelten, die kurze Zeit später im Film auftauchen. Ihre Antwort auf Ernests Vorwurf, sie sei „stark staring mad“, ist programmatisch: „I am, I am! I’m mad with joy! I’m mad with relief!“ (DL, III.ii) Während Ernest ihre „Verrücktheit“ mehrfach als Ärgernis und regelrechte Gefahr beschreibt, empfindet sie sie als positiven oder zumindest unlöslichen Teil ihres unkonventionellen Charakters. Bereits zu Beginn des Stückes hatte Gilda eine Heirat mit Otto als sicheres Ende ihrer Liebe bezeichnet und ihre generelle Meinung zur Ehe als Institution deutlich zum Ausdruck gebracht: „The only reasons for me to marry would be these: To have children; to have a home; to have a background for social activities, and to be provided for. Well, I don’t like children; I don’t wish for a home; I can’t bear social activities, and I have a small but adequate income of my own.“ (DL, I.i)

Dennoch war ihre Ehe mit Ernest unvermeidbar, und sei es nur um Abstand und eine völlige Selbständigkeit zu gewinnen. Denn erst nachdem sie sich an der Seite von Ernest beruflich etabliert hat und Leo und Otto zur gleichen Zeit künstlerisch und kommerziell sehr erfolgreich waren, begegnen alle drei einander als gleichberechtigte und gleichwertige Menschen. Nun kann Gilda sich und anderen eingestehen, daß ihre

Ehe eine Farce war, und nun können sie alle endgültig bekennen, daß es jedem von ihnen unmöglich ist, ohne die beiden anderen zu leben. Diese gemeinsame Erkenntnis bringt ein großes Maß an Erleichterung, Optimismus und eine wahrhaft aufreizende Gelassenheit mit sich. Ernests Entsetzen hierüber zeugt zugleich von totaler Hilflosigkeit: „I never could understand this disgusting three-sided erotic hotch-potch!“ (DL, III.ii) In der Welt von Otto, Leo und Gilda kann Ernest in keiner Weise bestehen, und tatsächlich endet das Stück damit, daß er vor ihrem schallenden Gelächter buchstäblich flieht.

Die Szene erinnert an den ähnlich konstruierten Schluß von *The Circle*, doch während der Zuschauer in Maughams Komödie quasi gezwungen wird, sich im Gelächter mit den zuvor verabscheuten Ehebrechern zu solidarisieren, entsteht das Unbehagen bei Coward daraus, daß das Publikum gänzlich von dem Geschehen auf der Bühne ausgeschlossen wird. Die Zuschauer müssen genau wie Ernest die unsichtbare Mauer akzeptieren, die Leo, Otto und Gilda umgibt. Und besonders die zeitgenössischen Zuschauer müssen das Gefühl gehabt haben, daß nicht nur Ernest von den drei Künstlern ausgelacht wurde, sondern auch sie selber von den drei notorischen Bühnenstars Coward, Lunt und Fontanne.

Mit *Design for Living* bringt Coward die Tradition der englischen Comedy of Manners auf den Punkt und sprengt zugleich ihren Rahmen. Denn es gibt im Gegensatz etwa zu Maughams Komödien keinerlei Versuche mehr, selbst noch so utopische Entwürfe für Veränderungen in der bestehenden Gesellschaft – und vor allem der gehobenen Gesellschaft – zu wagen. Praktisch sämtliche Werte, Normen, Ideen und Institutionen werden ausgiebig und genußvoll als sinnentleert, heuchlerisch und kleingeistig vorgeführt. Die Protagonisten arrangieren sich nicht mehr mit den gegebenen Verhältnissen und versprechen keine Erneuerung oder Fortführung der Gesellschaft, sondern wenden sich ostentativ von ihr ab.

Zugleich entspricht jedoch ihre Respektlosigkeit und bedingungslose Egozentrik exakt dem Lebensgefühl der frühen Restoration Comedies. Ihre Verachtung von Konventionen und jeglicher Form von Mittelmäßigkeit erinnert ebenso an die Attitüde eines Earl of Rochester wie die Befürwortung einer – für Zeitgenossen skandalösen – sexuellen Offenherzigkeit. Die rasanten Dialoge und luxuriösen Settings stehen dem Hof von Charles II ideell sicherlich näher als der politischen Realität oder dem modernen Drama der 1930er Jahre. Und schließlich wird die Vorstellung, daß sowohl die Liebe als auch das Leben ein Spiel – und ein Schauspiel – sei, auf die Spitze

getrieben. Otto bezeichnet das Verhältnis zu Leo und Gilda als „endless game of three-handed, spiritual ping-pong“ (*DL*, II.iii), Leo entscheidet sich für ein Leben im internationalen Künstler Jet-Set mit den Worten „Let’s play the game for what it’s worth, secretaries and fur coats...“ (*DL*, II.iii), und Gilda betrachtet den Versuch, ohne Leo und Otto zu leben, nachträglich ebenfalls als Teil des Spiels: „I’ve given in. I’ve thrown my hand in. The game’s over.“ (*DL*, III.ii)

4.2 Moderne Comedy of Manners am Broadway

Der Broadway bildet in mehrfacher Hinsicht ein Bindeglied zwischen dem Theater des West End und dem Hollywood-Kino. New York liegt nicht nur geographisch betrachtet zwischen London und Los Angeles, sondern stellte auch für mehrere englische Theaterschauspieler und -autoren einen „Zwischenstop“ auf dem Weg nach Hollywood dar. Zudem ist der Broadway in seiner Glanzzeit in den 1920er Jahren quasi die Schnittmenge dessen, was einerseits das Theater des Londoner West End und andererseits den Hollywoodfilm ausmacht. Die Verbindung zu ersterem besteht in einem regen Import englischer Theaterleute sowie in der generellen Vorbildfunktion, die eine jahrhundertealte Tradition wie die des englischen Theaters automatisch mit sich bringt. Mit Hollywood verbindet den Broadway das gemeinsame Interesse an lukrativer Unterhaltung für das amerikanische Publikum. Am Broadway werden Genres etabliert und Schauspielerkarrieren forciert oder beendet, und besonders gegen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre werden Schauspieler, Regisseure oder auch ganze „Theaterpakete“ nach Hollywood exportiert, um den Bedarf an Rohmaterial für den neu eingeführten Tonfilm zu decken.

Sowohl am West End, als auch am Broadway und in Hollywood wird professionelle Schauspielerei zu kommerziellen Zwecken betrieben. Dies schließt keineswegs aus, daß ein finanzieller Erfolg mit einer künstlerisch hochwertigen Darbietung erreicht werden kann, oder daß der Geschmack des Publikums getroffen wird und zugleich die vermeintlich anspruchsvolleren Kritiker überzeugt werden.³⁵ Prinzipiell ist jedoch der Broadway mit seiner Struktur und Zielsetzung lediglich eine von mehreren, parallel

³⁵ Garff Wilson vertritt beispielsweise die etwas arrogant wirkende Auffassung, daß Produzenten und Konsumenten von Unterhaltung per se dummlich, unpolitisch und wirklichkeitsfremd sind; zwar gesteht er einigen ‚drawing-room comedies‘ einen gewissen künstlerischen Wert zu, bleibt jedoch bei seinem Urteil, daß sie keine wirklich ernstesten Themen aufgreifen oder tiefeschürfende Antworten auf die drängendsten Fragen ihrer Zeit geben können und wollen; vgl. Garff Wilson, S. 262.

existierenden amerikanischen Theaterwelten, zu denen auch das avantgardistische Drama des 20. Jahrhunderts gehört, wie es von den Provincetown Players und im „47 Workshop“ propagiert wird:

Die ‚Modernisierung‘ des amerikanischen Dramas vollzog sich also in expliziter Absetzung von der ökonomisch-technischen Modernisierung, wie sie sich, fast im Stil eines *scientific management*, im herrschenden Theaterbetrieb in der Professionalisierung, technischen Perfektionierung und kommerziellen Optimierung der Unterhaltungsfunktion der Bühne manifestiert hatte. (Zapf 282)

Dennoch gelingt auch am Broadway immer wieder die Verbindung von Kunst und Kommerz, wie am Beispiel von Noel Cowards *Design for Living* zu sehen ist. Seine Co-Stars Alfred Lunt und Lynn Fontanne waren seit den 1920ern als Mitglieder der Theatre Guild, einem dezidiert modernen und anspruchsvollen Theaterprojekt, über jeden künstlerischen Zweifel erhaben (vgl. Wilson 242-43). Dennoch spielen sie häufig in populären Komödien und überzeugen auch in den Rollen, die Coward eigens für sie entwickelt hatte.

Coward selbst ist einer der prominentesten Vertreter der englisch-amerikanischen Theater-Kooperation: „If any one Englishman can be said to sum up the English affair with New York, it must surely be Sir Noel Coward.“ (Sharland 41) Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Design for Living* sind seine anfänglichen Schwierigkeiten bereits überwunden, und er ist in England und den USA als Künstler etabliert. Ausgerechnet in dieser Komödie, die zu seinem persönlichen Sprungbrett nach Hollywood werden wird, spielt er mehrfach ironisch auf das neue Konkurrenzmedium an. So antwortet Leo auf die Frage „Do you believe the talkies will kill the theatre?“ lapidar: „No. I think they’ll kill the talkies.“ (*DL*, II.i) Cowards Erfolge in London, New York und Hollywood sind sicherlich auf seine Ausnahmetalente als Autor und Schauspieler und auf seine charismatische Persönlichkeit zurückzuführen. Sie sind aber auch ein Indiz dafür, daß er in einem Genre arbeitet, das quasi universell verständlich und interessant ist – unabhängig davon, ob dies als Comedy of Manners, ‚drawing-room comedy‘, oder ganz allgemein als ‚high comedy‘ bezeichnet wird.

Während andere komische Genres, im Gegensatz zur Tragödie, oftmals stark von kulturhistorischen Kontexten abhängen, sind die Themen der Comedy of Manners prinzipiell zeitlos. „[T]he war between men and women, equally well known by Aristophanes and James Thurber, social pretense, and all human stupidities will always provide the comic writer with endless amounts of material.“ (Miller und Frazer 211) Es verwundert daher nicht, daß sich seit der Antike praktisch zu jeder Zeit Autoren dieser

Thematik widmen und für ihre Stücke ein interessiertes Publikum finden. Im New York der zwanziger und dreißiger Jahre forcieren nicht nur englische „Exilanten“ wie Coward und Shaw die Inszenierung hervorragender Comedies of Manners, sondern auch einheimische Dramatiker, Regisseure und Produzenten. Philip Barry, S.N. Behrman und George S. Kaufman dominieren in dieser Zeit, sowohl was die Quantität als auch die Qualität ihrer Stücke betrifft, die Komödie im amerikanischen Theater und mit ihren Drehbüchern teilweise auch in Hollywood (vgl. Miller und Frazer 224).

Die Protagonisten ihrer Stücke gehören der amerikanischen Mittel- oder Oberschicht an und beschäftigen sich, allen durchaus legitimen Anspielungen auf nationale Eigenheiten zum Trotz, doch weitestgehend auf dieselbe Art mit denselben Themen wie schon ihre englischen Vorfahren der Comedy of Manners – und ihre Nachfolger in Screwball Comedies (vgl. Zapf 290-291). Im Gegensatz zur bodenständigeren ‚low comedy‘ entwickelt sich die Komik dieser Stücke eben nicht aus banalen Unzulänglichkeiten oder Beschränktheiten der Figuren, sondern aus der Diskrepanz zwischen ihren Wünschen und den realen Umständen, sowie aus der schieren Lust am virtuosen Umgang mit Sprache und am energiegeladenen Geschlechterkampf.

Comedies in the Behrman-Berry [sic!] tradition, presenting characters of intelligence and sophistication speaking their polished language, represent the most literate aspect of the comic genre. Generally developed as three-dimensional individuals who are well aware of the comic nature of their world, the characters take their own behaviour seriously in their attempt to be accepted as far better than they really are, but they are seldom funny in themselves. Laughter derives from their pretensions and their not infrequently surprising behaviour, together with the witty repartee. (Miller und Frazer 228)

Trotz ihrer unbestreitbaren Zeitlosigkeit gibt es auch für die Comedy of Manners, wie beispielsweise an der Konkurrenz des Sentimentalismus deutlich wurde, Phasen relativer Bedeutungslosigkeit und solche von besonders großer Popularität. Letztere entstehen immer dann, wenn eine Kombination verschiedener Faktoren gegeben ist – talentierte Autoren und Darsteller müssen die bekannten Themen Sitten und Moral, Ehe und Untreue dem herrschenden Zeitgeist entsprechend aufbereiten und damit das Lebensgefühl ihres Publikums präzise treffen. In diesem Sinne erweisen sich die 1920er Jahre als eine Epoche, die dem Stil und den Themen der Comedy of Manners in besonderem Maße entspricht und in der New York die Bedeutung zukommt, die London etwa zu Zeiten von Congreve oder Wilde hatte: „By the end of the decade, the words ‚New York‘ and ‚Broadway‘ had come to embody all that was smart, urban, and sophisticated.“ (Harris 12)

Die Glanzzeit des Broadway in den 1920er Jahren ist nicht zuletzt Teil der drastischen Veränderungen, die der historische Einschnitt des Ersten Weltkriegs auslöst. Die USA erleben als selbstbewußte Siegermacht nicht nur einen gewaltigen Wirtschaftsboom, sondern auch enorme Entwicklungen in praktisch allen Lebensbereichen vom Alltag in Beruf und Freizeit über moderne Kunst und Technik, bis hin zu Mode und Medien. Der Broadway spiegelt das Lebensgefühl der Zeit wider und prägt es zugleich ganz entscheidend selbst. Allem Patriotismus zum Trotz ist die Geschichte des Broadway jedoch – genau wie die der USA – eng mit der britischen verknüpft. Bereits das erste explizit so genannte „Broadway Theater“ wird 1847 nach dem Modell des Londoner Haymarket Theatre errichtet (vgl. Sharland 1).³⁶

Von Beginn an zeigt sich also die Orientierung am britischen Vorbild, parallel zum amerikanischen Streben nach Unabhängigkeit und Superlativen. Auf der einen Seite stehen die größten, luxuriösesten Theater, die vollsten, abwechslungsreichsten Spielpläne und technische Errungenschaften wie Thomas Edisons elektrische Beleuchtung des Broadway, die ihm den Spitznamen „The Great White Way“ einbrachte. Auf der anderen Seite setzt das britische Drama, wie auch andere Bereiche der Literatur, gerade in den USA unumgängliche Maßstäbe für ernst zu nehmende Kunst. „[T]he Americans have always had an interest in British writing. The common language, the fact that historically the Americans were of British stock, and the traditional inferiority complex, made many of them consider work emanating from England superior to what was written in the United States.“ (Sharland 18)

Neben dem regen Import klassischer oder moderner Theaterstücke von Shakespeare bis Rattigan sind auch Gastspiele und Tourneen von britischen Schauspielern gang und gäbe. Deren Verhältnis zu amerikanischen Kritikern und Zuschauern ist jedoch äußerst komplex. Einerseits gilt das amerikanische Publikum als besonders aufgeschlossen und modern und bringt den umjubelten englischen Stargästen oft erst den künstlerischen und finanziellen Erfolg, den sie dann wiederum in die Heimat re-importieren können (vgl. Sharland 19). Andererseits haben die englischen „Kulturbotschafter“ oftmals mit mehr oder weniger plötzlich auftauchenden Ressentiments zu kämpfen. Andrew Harris erwähnt als Beispiel einige politisch motivierte Theaterskandale des 19. Jahrhunderts wie den so genannten ‚Astor Place Riot‘ und nennt als Gründe hierfür „a sense of

³⁶ Komprimierte Darstellungen zur Geschichte des (frühen) amerikanischen Theaters und speziell des Broadway liefern Elizabeth Sharland, S. 1-3 und Andrew B. Harris, S. 1-15. Mary Henderson gibt in *Theater in America* detaillierte historische Informationen vom 18. Jahrhundert bis in die 1990er Jahre, und zwar jeweils zu einzelnen Kategorien wie „Producers“, „Playwrights“ oder „Actors“.

cultural inferiority combined with anti-English sentiment“ (Harris 4).³⁷ Hollywood ist noch stärker als der Broadway von dem paradoxen Phänomen geprägt, daß nicht nur Engländer, sondern eine ganze Riege europäischer Schauspieler, Autoren, Regisseure und Produzenten ganz entscheidend zur Herstellung eines angeblich „uramerikanischen“ Produktes beitragen. Entsprechend groß ist das Bedürfnis, Verdienste von Europäern entweder abzuwerten oder kurzerhand als „im Prinzip amerikanisch“ darzustellen.

Die britisch-amerikanische Rivalität wirkt sich mitunter durchaus motivierend und konstruktiv aus, doch sie scheint auf Dauer kaum zu beenden sein. Bei den bis heute üblichen Gastspielen beiderseits des Atlantiks gilt weiterhin, daß ein schauspielerischer Erfolg im West End künstlerisch schwerer wiegt als ein Erfolg am Broadway. Dieses Ungleichgewicht wird hauptsächlich mit dem Verweis auf schiere Quantität gekontert: „[T]o Americans, it seem [sic!] inconceivable that little old England should be able to rival, let alone outshine, the cast number of Broadway, Off-Broadway and Off-Off-Broadway theatres [...]“ (Sharland 31) Tatsächlich spricht einiges dafür, das reguläre, kommerzielle Broadway-Theater des 20. Jahrhunderts eher mit der Filmfabrik Hollywood zu vergleichen als etwa mit der Avantgarde des europäischen oder auch des amerikanischen Theaters.

EXKURS: Comedy of Manners in den USA – Royall Tyler: *The Contrast*

Die Sittenkomödie, die zumindest im angelsächsischen Raum bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend mit der Restoration Comedy gleichzusetzen ist, scheint auf den ersten Blick kaum das geeignete Genre zu sein, um das erstarkende Selbstbewußtsein der jungen Vereinigten Staaten von Amerika auf der Bühne zu demonstrieren. Immerhin handelt es sich um ein geradezu demonstrativ englisches Genre mit einer dezidiert royalistischen Grundhaltung. Die Comedy of Manners ist thematisch und stilistisch von der Lebenskunst des englischen und französischen Adels geprägt; sie zelebriert die Existenz von Eliten, Pomp und Amusement – und nicht etwa die demokratischen und puritanischen Ideale amerikanischer Patrioten.

Als zukunftsweisend galt vielen Amerikanern nicht das als dekadent empfundene Europa und schon gar nicht Großbritannien, sondern der Rückgriff auf die klassische Vergangenheit oder was man dafür hielt; die Antike diente als Anschauungsmaterial für die eigene, vorbildliche Zukunft. (Breinig und Opfermann 41)

³⁷ Der amerikanische Minderwertigkeitskomplex, den Sharland und Harris erwähnen, taucht immer wieder in der Sekundärliteratur auf, und zwar sowohl zum Thema Theater als auch zum Thema Film; vgl. Stanley Cavell, S. 39.

Dennoch ist das vermeintlich ur-englische Genre buchstäblich von Beginn an in den USA sehr beliebt: Royall Tylers *The Contrast* gilt als „wichtigstes Stück des jungen Amerika“ (Breinig und Opfermann 53). Die Komödie sorgte bei ihrer Uraufführung 1787 in New York für Aufsehen und wurde auch in Baltimore, Philadelphia und Boston immer wieder gespielt: „Its model was probably Sheridan’s *The School for Scandal*, but the characters and point of view are thoroughly American.“ (Mary Henderson 45) *The Contrast* blieb der einzige nennenswerte literarische Erfolg des Juristen Tyler und überzeugt damals wie heute in erster Linie nicht durch dramatische Originalität, sondern durch die deutlich artikulierten politischen Inhalte, die das Lebensgefühl der jungen Nation auf den Punkt brachten.

Mit dem im Titel angesprochenen „Kontrast“ sind die fundamentalen Unterschiede zwischen Amerika und Europa gemeint, wobei alles Amerikanische erstrebenswert, gesund und moralisch einwandfrei ist, während umgekehrt jegliches Übel per se als „unamerikanisch“ klassifiziert wird:

Kontrastiert werden das dekadente, ständisch gegliederte Europa mit einem Amerika der Freien und Gleichen; Stadt mit Land; sexuelle und finanzielle Gewissenlosigkeit mit Liebe, Verantwortungsgefühl und Bescheidenheit; Normenverlust mit Patriotismus. (Breinig und Opfermann 53)

The Contrast offenbart das Dilemma der Amerikaner, sich von den verhaßten Kolonisatoren abgrenzen zu wollen, gleichzeitig aber permanent auf das Wissen, die Technik oder auch die Kunst der „alten Welt“ zurückgreifen zu müssen. Andererseits demonstriert Royall Tyler, daß sich auch mittels etablierter Strukturen durchaus revolutionäre Inhalte ausdrücken lassen.

Der Protagonist Colonal Manly ist in jeder Hinsicht das Gegenteil eines ‚Restoration rake‘. Sein ganzer Ehrgeiz gilt dem Wohl des Vaterlandes; im privaten Leben ist er extrem bescheiden, integer und uneigennützig. Seine Schwester Charlotte wird als vergnügungssüchtig und oberflächlich dargestellt und beschließt am Ende voller Reue, zukünftig nach den Idealen ihres Bruders leben zu wollen. Bei näherer Betrachtung sind Charlottes Verfehlungen jedoch recht harmloser Natur. Zwar hat sie eine Schwäche für Mode, Einkaufen, Klatsch und Tratsch, doch bei aller Eitelkeit und scheinbaren Naivität erweist sie sich oft als gute Menschenkennerin und zynische Beobachterin: „Scandal, you know, is but amusing ourselves with the faults, foibles, follies and reputations of our friends [...]. But no person is so ignorant of the world as to suppose, because I amuse myself with a lady’s faults, that I am obliged to quarrel with her person every

time we meet: believe, my dear, we should have very few acquaintance at that rate.”
(*Contrast II.i*)

Ihre pragmatischen Ansichten zum Thema Ehe – „giving the heart is one of the last of all laughable considerations in the marriage of a girl of spirit“ – spiegeln nicht ihre persönliche Unmoral wider, sondern die gängigen Verhaltensweisen ihrer Umgebung. Egoismus, Allüren und sexuelle Freizügigkeit bescheinigt sie Frauen und Männern gleichermaßen: „A woman rarely discards one lover until she is sure of another.“
(*Contrast I.i*)

Sie bemerkt auch, daß selbst die tugendhafte Puritanerin Maria eben nicht völlig uneitel ist, sondern ihr bildschönes Hochzeitskleid mit „affected indifference“ aussucht (*Contrast I.i*). Maria beklagt zwar die herrschende Doppelmoral und leidet sehr unter dem Zwiespalt, einerseits ihrem Vater gehorchen zu wollen und andererseits nicht ihren Verlobten, sondern Manly zu lieben. Sie sieht jedoch keine Möglichkeit, ihr Leben aus eigener Kraft zu verändern – nur Männer bestimmen, ob positiv oder negativ, die Schicksale der Frauen: „Who is it that considers the helpless situation of our sex, that does not see that we each moment stand in need of a protector, and that a brave one too? [...] Reputation is the life of woman; [...] and the only safe asylum a woman of delicacy can find is in the arms of a man of honour.“ (*Contrast I.i*)

Der bodenständige Amerikaner Dimple, dem sie als Frau versprochen wurde, ist von seiner Reise nach England völlig degeneriert heimgekehrt, „metamorphosed into a flippant, pallid, polite beau, who devotes the morning to his toilet, reads a few pages of Chesterfield’s letters, and then minces out, to put the infamous principles in practice upon every woman he meets.“ (*Contrast I.i*) Der ernsthafte, aufrichtige Patriot Colonel Manly verkörpert das genaue Gegenteil und wäre dementsprechend der ideale Partner für Maria. Sobald Dimple nicht nur als Frauenheld, sondern auch als Betrüger, Spieler und Bankrotteur entlarvt ist und somit weder Maria noch Manly unehrenhaft handeln, steht der Verbindung der beiden, die zugleich die glückliche Zukunft Amerikas symbolisiert, nichts mehr entgegen.

Der unschmeichelhafte Vergleich zwischen dem idealtypischen Amerikaner Manly und dem verachtungswürdigen anglophilen Dimple funktioniert allerdings bei näherer Betrachtung nur mit zwei Einschränkungen. Erstens kreiert Tyler mit Dimple einen Repräsentanten Englands, der auch innerhalb des Mikrokosmos der englischen *Comedy of Manners* – und vermutlich selbst im zeitgenössischen England – wenig Sympathien besäße. Nicht nur sein Diener Jessamy ist ein veritabler Nachfahre Sir Fopling Flutterers.

Auch Dimple selbst entspricht mit seinem affektierten Gehabe eher dem Typus des ‚fop‘ als dem des ‚Restoration rake‘, und seine sklavische Bewunderung für Chesterfield weist ihn als ‚witwould‘ aus und nicht als ‚truwit‘. Er besitzt, wie Letitia zurecht bemerkt, „the wickedness of Lovelace without his wit, and the politeness of Sir Charles Grandison without his generosity.“ (*Contrast* I.i) Völlig unabhängig von moralischen Richtlinien ist seine phantasielose und unreflektierte Imitation vermeintlich englischer Ideale in keinem Fall mit der Eloquenz, Bildung und Eleganz des Gentleman Mirabell oder auch des Hedonisten Horner zu verwechseln.

Zweitens spielt Tyler äußerst geschickt die *Comedy of Manners* gegen ihr Nachfolger- beziehungsweise Konkurrenz-Genre der ‚sentimental comedy‘ aus. Amerika beziehungsweise Colonal Manly verkörpert hierbei eindeutig die Ideale des Sentimentalismus. Charlotte sagt über die Redeweise ihres Bruders, „every sentence is a sentiment.“ (*Contrast* II.i) Und auch Maria bewundert Manlys „noble sentiments“ (*Contrast* III.ii) und gehört laut Charlotte selbst zum „sentimental circle“ (*Contrast* I.i). Die ethisch-moralische Geisteshaltung der ‚sensitivity‘ und der eng verwandte, eher pejorativ verstandene ‚sentimentalism‘ sind natürlich keine spezifisch amerikanischen Phänomene, sondern entsprechen ganz allgemein dem Geschmack der Zeit. Die literarischen Genres ‚sentimental comedy‘ und ‚sentimental novel‘ sind im 18. Jahrhundert in ganz Europa enorm populär (vgl. Cuddon, s.v. „sensitivity“ und „sentimental comedy“).

Die generelle Trendwende hin zum Sentimentalismus, die in England von Kritikern wie Jeremy Collier forciert wurde, entspricht jedoch exakt Tylers Vorstellung von einem Wechsel von Unmoral zu Moral und von Libertinismus zu Tugendhaftigkeit. Insofern bringt die Charakterisierung von Colonal Manly als „man of sentiment“ konsequent den Wunsch nach einer Verfeinerung beziehungsweise Demokratisierung der „manners“ und „morals“ zum Ausdruck, der auch die Gründung der Vereinigten Staaten (zumindest theoretisch) begleitet hatte.

The Contrast beweist anschaulich, wie stark Literatur im allgemeinen und das Drama beziehungsweise die Komödie im besonderen vom politischen, sozialen und kulturellen Kontext ihrer Entstehungszeit abhängen können.

To all the qualities that modern audiences consider quaint Tyler’s public responded immediately: the fervent patriotism; the celebration of the distinctively American character, no matter how rough its edges; and the sentimental notion that love will find a way. All would be recurrent themes in American drama during the next century. (Mary Henderson 46)

Tatsächlich besitzt das Stück eine immense Vorbildfunktion und regt in den Jahren nach seiner Uraufführung zu zahllosen, mehr oder weniger originellen Nachahmungen an.

Mit den Figuren des Colonel Manly und seines Dieners Jonathan trägt Tyler entscheidend zur Etablierung stereotyper Nationalcharaktere bei (vgl. Breinig und Opfermann 71). Der „Yankee Doodle“ singende Jonathan wird zur amerikanischen Folklorefigur: „Characterized by independence, love of country, superficial naiveté concealing an uncanny ability to outmaneuver his city brothers [...]“ (Mary Henderson 46) Voller Inbrunst bringt er mit Parolen wie „I am a true blue son of liberty“ oder „no man shall master me“ seine Begeisterung für ein freies, demokratisches Amerika zum Ausdruck.

Zumindest aus heutiger Sicht verstrickt er sich dabei allerdings mitunter in gewisse Widersprüche. Die Behauptung, er sei Manlys „servant“, weist er beispielsweise entrüstet von sich. Mit seiner entsetzten Nachfrage „Do you take me for a neger?“ offenbart er jedoch zugleich, und zwar völlig unbewußt, daß im Amerika des 18. Jahrhunderts (und noch lange Zeit danach) eben nicht alle Menschen frei und gleich sind (*Contrast* II.ii). Ebenso hält er den Diener Jessamy wegen seines vornehmen Aufzugs zunächst für einen Kongreßabgeordneten, erklärt ihm dann jedoch voller Stolz: „Why, I swear we don’t make any great matter of distinction in our state between quality and other folks.“ (*Contrast* II.ii)

Dem zeitgenössischen Publikum mögen diese Feinheiten ebenso wenig bewußt gewesen sein wie Jonathan selbst, doch aus der historischen Distanz betrachtet kann auch Jonathans begeisterter Patriotismus nicht darüber hinweg täuschen, daß sein geliebtes Amerika nicht frei von sozialen Unterschieden ist. Dennoch erfreut sich Jonathans ungebildete und naive, aber auch herzliche und humorvolle Art über Jahrhunderte hinweg größter Beliebtheit. Zahlreiche Schauspieler wie zum Beispiel James H. Hackett und George „Yankee“ Hill kultivieren diese Rolle ihr Leben lang; und das klassische Kostüm, das aus einer gestreiften Hose, Weste, Frack und Zylinder besteht, wird nicht umsonst Vorlage für die Nationalfigur des Uncle Sam (vgl. Mary Henderson 46).

Die *Comedy of Manners* taucht in den USA also nicht erst in den 1920er Jahren auf, als sie dem herrschenden Zeitgeist offensichtlich in besonderer Weise entspricht und hervorragende einheimische und englische Autoren ihr zu großer Popularität verhelfen. Das Genre besitzt zwar quantitativ betrachtet nie den Status, den etwa das Melodrama in

den Spielplänen einnimmt – hier gelten für die USA grundsätzlich dieselben Moden wie für Europa. Doch es gibt immer wieder Beispiele für die gelungene Verquickung von etablierten, ergo europäischen Genres und neuen amerikanischen Inhalten. Mary Henderson erwähnt hierzu den Vorwurf des englischen Kritikers George Jean Nathan, amerikanische Dramatiker seien unfähig Comedies of Manners zu verfassen, da ihre Gesellschaft ohnehin nur mit „comedies of bad manners“ zu charakterisieren sei.

Genau dies unternimmt jedoch Anna Cora Mowatt bereits 1845 mit ihrer Komödie *Fashion, or, Life in New York*: „She tells us that in a supposedly classless America, money creates its own class, which indulges itself in bad manners and wrong values, abandoning native American honesty and good sense.“ (Mary Henderson 49) Mowatt, die in erster Linie als Schauspielerin Ruhm erlangt hatte, propagiert in ihrer Komödie die vermeintlich amerikanischen Tugenden Ehrlichkeit, Anstand und Toleranz als moralisches Gegenprogramm zu europäischer Dekadenz. Sie gibt jedoch, ganz im Gegensatz zu Royall Tyler, gleichzeitig zu, daß durchaus nicht alle Amerikaner gutmütige Yankees im Stile ihres Adam Trueman sind. Interessant ist allerdings auch, daß Mowatt sich gegen aristokratische Strukturen ausspricht, selbst jedoch aus einer gebildeten Familie der neuenglischen Oberschicht stammt. Im Endeffekt ist ihr Ideal ein „natürlicher Adel“, der allen Idealvorstellungen einer europäischen beziehungsweise antiken Aristokratie entspricht und lediglich auf Titel und gewisse demonstrative Hierarchien verzichtet. Amerikanische Neureiche, so die indirekte Aussage von *Fashion*, sind noch schärfer zu verurteilen als die englische Aristokratie. Letztere ist immerhin seit langem etabliert und beweist innerhalb ihres eigenen Wertesystems eine gewisse Konsequenz, wohingegen sich New Yorker Neureiche gerne als demokratische Amerikaner sehen möchten, im Gegensatz zum ‚common man‘ aber sämtliche patriotischen Ideale verraten (vgl. Zapf 149).

5. Die (Traum)Fabrik Hollywood in den 1930er Jahren

5.1 Hollywoods goldene Ära

Gerade in der Übergangszeit, als Theater und Film noch in etwa gleich wichtige und starke Unterhaltungsmedien darstellen, sind die Gemeinsamkeiten und Wechselwirkungen zwischen Hollywood und Broadway besonders groß. Beide verbinden intentional Kunst und Kommerz und verfolgen als kommerzielle Unterhaltungsproduzenten das Ziel, mit dem Erreichen des größtmöglichen Publikums den größtmöglichen Profit zu erzielen – dementsprechend werden beide ebenfalls oft als Gegenpol zum „ernsthaften“ Schauspiel klassifiziert und mit dem Vorwurf konfrontiert, prinzipiell nicht „künstlerisch“ zu sein.

Beide haben Teil an der allgemein optimistischen Stimmung und wirtschaftlichen Prosperität der 1920er Jahre – der Broadway erlebt eine neuerliche Blütezeit, und Hollywood wird in den USA und auf dem Weltmarkt gleichermaßen zur führenden Filmindustrie (vgl. Gomery 246). Beide profitieren in diesen Glanzzeiten enorm von europäischen oder europäisch-stämmigen Schauspielern, Autoren, Regisseuren und Produzenten, die den amerikanischen Unterhaltungsmarkt – und die eigene Karriere – entweder als „Gastarbeiter“ oder als Einwanderer der ersten oder zweiten Generation bereichern.

Bereits viel früher waren Produzenten und Regisseure aus Hollywood bemüht, von den schauspielerischen Ressourcen des Broadway zu profitieren beziehungsweise an der Ost- und der Westküste gleichermaßen erfolgreich zu agieren. Eine solche lukrative Symbiose ist beispielsweise die Basis für Paramount Pictures, das später zu den ‚Big Five‘, den fünf größten Filmstudios in Hollywood, gehört. Cecil B. DeMille, Adolph Zukor und Jesse Lasky hatten das Studio 1914, also noch während der Stummfilm Ära, unter dem Namen ‚Famous Players in Famous Plays‘ gegründet: „It was their brainchild to bring Broadway Stars into the movies.“ (May 205)

Doch erst mit der Einführung des Tonfilms gelingt Hollywood einerseits die endgültige Annäherung an den Broadway – und andererseits zugleich die Emanzipation von dem schauspielerischen Konkurrenzmedium. Der letzte wichtige Vorteil des Theaters, die gleichzeitig hör- und sichtbare Sprache der Schauspieler, hat ab diesem Zeitpunkt seine Exklusivität verloren. Bevor jedoch die neue technische Errungenschaft problemlos und gewinnbringend eingesetzt werden kann, haben die Filmstudios beträchtliche Schwierigkeiten zu meistern.

Die unausgereifte Technik wirkt sich zunächst als Sand im Getriebe der gesamten Filmproduktion aus. Um die unerwünschte Aufnahme von Nebengeräuschen zu vermeiden, finden Dreharbeiten meist nur nachts statt, und selbst die Kamera muß wegen der störenden Geräusche ihrer Mechanik in einer schalldichten Box verschwinden. Sämtliche Produktionsabläufe werden dem Funktionieren der neuen Technik untergeordnet. „The so-called sound technicians had been recruited from the ranks of shipboard radio operators who knew nothing about filmmaking; yet they were dictating to actors and directors alike.“ (Phillips 24) Zu den praktischen Schwierigkeiten kommt noch das Risiko eines finanziellen Desasters, sollten sich die Investitionen in die neue Technik nicht auszahlen.³⁸

Tatsächlich finden sich in den Studios zahlreiche Zweifler und Kritiker, und auch die Zuschauer begrüßen den Tonfilm nicht mit uneingeschränkter Begeisterung. Viele von ihnen empfinden die Verwendung von „unsichtbarer“ Sprache oder Musik, deren Quelle nicht deutlich im Bild erkennbar ist, als verwirrend und unheimlich oder fühlen sich regelrecht betrogen. Darum findet in den ersten Jahren des Tonfilms erneut eine starke Orientierung am klassischen Theater statt: „Stage plays were transplanted from Broadway and photographed almost without alteration, the playwrights, casts, and scene designers transported wholesale to record the plays for the camera and microphone.“ (Jacobs 438)

Sehr bald ist jedoch das Publikum von dem neuen Medium überzeugt und die Technik so weit ausgereift, daß die Kamera – und nun auch das Mikrofon – problemlos und flexibel zu handhaben ist. Die Trennung von Bild und Ton, bis heute eines der stärksten filmischen Stilmittel, revolutioniert die Filmproduktion und -rezeption gleichermaßen (vgl. Jacobs 439). Der „offensichtliche“ Ton oder ‚diegetic sound‘, dessen Quellen – von sprechenden Menschen, Musikern oder Tieren bis hin zu geräuschvollen Maschinen und Naturereignissen – auf der Leinwand sichtbar sind, bleibt für die logische Darstellung der Handlung unverzichtbar. Doch gerade mittels des „unsichtbaren“ Tons oder ‚non-diegetic sound‘, der meist aus Hintergrundmusik besteht, lassen sich Stimmungen und Untertöne einer Handlung auf subtile Weise ausdrücken (vgl. Maltby und Craven 165).

Die neuen Möglichkeiten, die sich im Zusammenspiel von Kamera, Ton, Schnitt und Nachvertonung ergeben, werden ab den 1930er Jahren voll ausgeschöpft und tragen

³⁸ Eine kompakte Einführung zur technischen und künstlerischen Etablierung des Tonfilms nach 1927 findet sich bei Richard Maltby und Ian Craven, S. 159-167. Eine zeitgenössische Beurteilung des Phänomens Tonfilm liefert Lewis Jacobs in seinem Werk *The Rise of the American Film* von 1939.

entscheidend zur Entwicklung des Films zum wichtigsten visuellen Massenmedium bei. Der filmgeschichtliche Quantensprung vom Stummfilm zum Tonfilm betrifft nicht nur sämtliche Bereiche der Filmproduktion und Ästhetik, sondern erweitert auch buchstäblich den Spielraum des Mediums, indem er Genres „filmbar“ macht, die zuvor etwa dem Theater vorbehalten waren. Während einige Genres, wie zum Beispiel der Western, durchaus als Stummfilm „funktionierten“, kann ein Dialog-zentriertes Genre wie die *Screwball Comedy* überhaupt erst im Tonfilm realisiert werden (vgl. Maltby und Craven 165).

Obschon die Studios also einerseits unbedingt den Eindruck eines nur „abgefilmten Theaterstücks“ vermeiden wollen, profitieren sie nach der Einführung des Tonfilms andererseits von der neuerlichen Nähe zu theatralischen Genres. Zudem sind sie in vielen Bereichen weiterhin auf kompetentes Theaterpersonal angewiesen. Besonders Autoren und Schauspieler werden direkt vom Broadway abgeworben oder wechseln, wie zum Beispiel Katharine Hepburn, im Laufe ihrer Karriere mehrfach von einer Schauspiel-Welt zur anderen. Dieser Austausch beschränkt sich durchaus nicht auf die Anfangszeit des Tonfilms, in der beinahe panisch nach geeigneten Autoren gefahndet wird und viele Schauspieler mangels stimmlicher Qualitäten als Relikte der Stummfilmära „aussortiert“ werden (vgl. Sennett 256).³⁹ Auch nachdem der erste, akute Bedarf gedeckt ist, engagieren die Studios immer wieder Kreative vom Broadway, da diese über eine solide Ausbildung verfügen, sich bereits im Showgeschäft behauptet haben und oftmals großes künstlerisches Renommé und Popularität mit nach Hollywood bringen.

Dabei tritt jedoch oftmals das gespaltene Verhältnis der beiden Schauspiel-Zentren zutage. Denn obschon die Shows und Theaterstücke des Broadway ebenfalls kommerziell ausgerichtet sind, werden die „Produkte“ der Filmfabrik Hollywood meist noch stärker als seichte Unterhaltung verurteilt. Die Arbeit für Filmstudios wird vor allem von Autoren offensichtlich als künstlerischer und persönlicher Rückschritt empfunden – frustrierte Berichte über ihre Ausbeutung als namenlose „Fließbandarbeiter“ sind Legion (vgl. Maltby und Craven 86; Brüning 84). Diese Darstellung des ambitionierten Schriftstellers als Opfer einer profitorientierten Unterhaltungsfabrik wirkt mitunter übertrieben oder ist zumindest eine einseitige Schilderung aus Sicht der

³⁹ Diese Phase des rasanten Umbruchs wird von der Filmindustrie selbst als so spektakulär erlebt – oder zumindest nach außen so dargestellt –, daß sie immer wieder zu einem Teil der Filmgeschichte gemacht wird. Das bekannteste Beispiel ist sicher *Sunset Boulevard* mit seiner tragischen Protagonistin Norma Desmond, die im übrigen auch an die Restoration Comedy-Tradition der ‚aging coquette‘ anknüpft.

Autoren. Immerhin haben diese zuvor auch „nur“ für einen konventionellen Unterhaltungsmarkt gearbeitet und verdienen in Hollywood mit geringem Aufwand ein Vielfaches ihres Gehaltes.

Tatsächlich liegen die Konflikte zwischen Studios und Autoren, die unter anderem auch zu bitteren Kämpfen in Gewerkschaftsfragen führen werden, schlicht in den eklatant unterschiedlichen Auffassungen vom Status eines Drehbuchschreibers begründet. Autoren sind keineswegs schlechter gestellt als andere Angestellte der Studios, und ihre Kreativität und ihr künstlerischer Marktwert sind durchaus gefragt. Sie arbeiten jedoch oft sehr punktuell als Teil eines großen Teams und haben selbst praktisch keinen Einfluß auf das Endprodukt Film: „Writers were seen as technical staff, many of them employed for particular specialist skills. A writer’s contribution to a script might, for instance, be limited to structuring a sub-plot or adding half a dozen gag lines.“ (Maltby und Craven 86)

Zudem wird die Autorenschaft für einen Film nicht automatisch dem Drehbuchautor zugeschrieben – und auch nicht, wie später oftmals üblich, dem Regisseur. Prinzipiell entscheidet der Produzent über die Vergabe von „screen credits“, so daß gerade Autoren, die nur für Teile oder frühe Versionen des Drehbuchs zuständig sind, meist überhaupt nicht im Abspann des Films auftauchen (vgl. Balio 84). Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß der Hauptauslöser für den massenhaften Wechsel der Autoren nach Hollywood offensichtlich gar nicht die Einführung des Tonfilms und die damit verbundenen lukrativen Angebote waren, sondern die wirtschaftliche Depression, die 1933 zur Schließung der Hälfte aller Broadway-Theater führte (vgl. Balio 83).

Die Verbindung von Hollywood mit dem Broadway zeigt sich jedoch nicht nur im Abwerben von kreativem Personal, sondern spätestens ab den 1930er Jahren quasi auch „in umgekehrter Richtung“ bei der Konzeption neuer Theaterstücke. Zum einen findet eine Annäherung an den von Hollywood vorgegebenen „Markt“ statt, indem die potentielle Verfilmung eines Theaterstückes bereits bei der Konzeption desselben einkalkuliert oder aber der Versuch unternommen wird, thematisch an große filmische Publikumserfolge anzuknüpfen. Zum anderen gibt es besonders im experimentellen Theater die Tendenz, technische Besonderheiten des Mediums Film, wie zum Beispiel Rückblenden, Großaufnahmen oder Traumsequenzen, auf die Gegebenheiten des Theaters zu übertragen (vgl. Brüning 100).

Wenn auch diese „Anpassung des Dramas an den Massengeschmack“ besonders seitens der Literaturkritik meist negativ bewertet wird, läßt sich der Aufstieg des Films

zum führenden Massenmedium und Unterhaltungsgeschäft nicht leugnen (vgl. Zapf 291). William Somerset Maugham beschäftigt sich in seiner Autobiographie *The Summing Up* ausführlich mit der Rolle des Publikums im Theater und kommt zu dem Schluß, daß die gesteigerte Anspruchshaltung der Zuschauer in den 1930er Jahren auf den Einfluß des Kinos zurückzuführen sei:

[A]udiences are at once quicker-witted and more impatient than ever before in the history of the theatre. To-day, [they] have learnt to see the point of a scene at once, and having seen it want to pass on to the next; they catch the gist of a speech in a few words and having caught it, their attention quickly wanders. (Maugham 124)

Obwohl ein direkter Kausalzusammenhang schwer zu belegen sein dürfte, besteht kein Zweifel an der Änderung der Sehgewohnheiten, die das neue Medium Film bewirkt.

Neben den Autoren spielen Schauspieler im personellen Austausch zwischen Broadway und Hollywood – wie auch zwischen Europa und den USA – stets die buchstäblich exponierteste Rolle. Unter den vielen am Entstehen eines Films oder Theaterstücks Beteiligten sind sie die einzigen sichtbaren „Arbeiter“ und stehen auf der Bühne und der Leinwand im Zentrum der Aufmerksamkeit. Einige von ihnen treten aus der Riege der Schauspieler nochmals hervor und gelangen, stark vereinfacht ausgedrückt, durch ihre darstellerischen Leistungen und ein gesteigertes Interesse des Publikums an ihrer Privatperson in den Status eines Stars.⁴⁰

Dieses Phänomen ist prinzipiell nicht neu – wie bereits zu sehen war, werden zu Zeiten des englischen Restaurationstheaters einzelne Schauspielerinnen wie zum Beispiel Anne Bracegirdle von fanatischen Anhängern verehrt und von Autoren und Theaterbesitzern entsprechend privilegiert behandelt. Lange bevor der Broadway und erst recht Hollywood als Unterhaltungszentren etabliert sind, ist im amerikanischen Theaterwesen des 19. Jahrhunderts bereits eine Star-Verehrung im großen Stil zu beobachten:

Zwar gab es in England schon seit der Shakespeare-Zeit Bühnenstars; neu allerdings war in den USA die fanatische Begeisterung der Massen für ihre Idole, die dem gewöhnlichen Leben entrückt schienen und deren Einkünfte denen heutiger Filmstars oder Popmusiker vergleichbar waren. (Zapf 148)

⁴⁰ Die äußerst komplexen Mechanismen, die einen Schauspieler zum Star machen (oder einen Star zum „normalen“ Schauspieler degradieren), beschäftigen einen ganzen Forschungszweig der Filmwissenschaft. Richard Dyers Studie gilt als Grundlage systematischer Star Studies (*Stars*. London: BFI, 1979); die wichtigsten Beiträge der nachfolgenden Forschung finden sich in den Sammelbänden von Christine Gledhill (*Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 1991) und Jeremy G. Butler (*Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State UP, 1991). Nützliche Einführungen in die Thematik liefern Tino Balio, S. 143-178; Richard Maltby und Ian Craven, S. 88-106; Jeremy Butler 1998, S. 342-353.

Doch erst das neue Medium Film im allgemeinen und Hollywood als Industrie im besonderen fördern und nutzen die Existenz von Stars in einem Umfang, der die Bezeichnung ‚Star System‘ tatsächlich rechtfertigt. Schauspiel-Stars gehören zum lebenden „Kapital“ eines jeden Studios und werden entsprechend hofiert, solange ihr „Marktwert“ hoch ist, oder auch sehr schnell abgestoßen, sobald ihre Popularität beim Filmpublikum spürbar nachläßt. In den allermeisten Fällen werden Filmstars ganz profan „gemacht“ und nicht etwa geboren, wie der Filmtitel „A Star is born“ und die Filmindustrie generell suggeriert. Die Studios loten das Potential und den Typus von aussichtsreichen Kandidaten mittels Testaufnahmen und –vorführungen aus und versehen sie anschließend mit einem maßgeschneiderten Image. „Once the correct formula was found, the ingredients would be inscribed in narratives, publicity, and advertising. [...] Having discovered the correct role, the next step was to create a fit between a star’s personal life and his or her screen persona.” (Balio 164-165)

Das gesamte Prozedere ist mit einem erheblichen finanziellen und zeitlichen Aufwand und einem kaum zu kalkulierenden Risiko verbunden – der Erfolg hängt letztlich einzig von den Stimmungen und dem Geschmack des Kinopublikums ab. Entsprechend gerne greifen die Studios auf „fertige“ Schauspielgrößen zurück und rekrutieren ihre „hauseigenen“ Stars in den 1930er Jahren vorzugsweise am Broadway oder auch aus den Reihen der Radio- und Vaudeville-Darsteller (vgl. Balio 161). Dies empfiehlt sich ganz besonders für die Produktion von Theater-nahen Genres wie der Screwball Comedy, wie in den nächsten Kapiteln zu sehen sein wird.

Der vermeintlich von jedem Schauspieler angestrebte Star-Status bringt jedoch nicht nur die Bewunderung der Fans und lukrative Filmangebote mit sich. Die Presse ist daran interessiert, jedes – vor allem jedes skandalträchtige – Detail aus dem Privatleben der Stars an die Öffentlichkeit zu bringen, während die riesigen PR-Maschinerien der Studios gleichzeitig an einem positiven oder zumindest stringenten Image ihrer Stars arbeiten. Hierzu werden biographische Einzelheiten je nach Bedarf verschwiegen, verändert oder aufgebläht; das Leben eines Stars ist vom Künstlernamen bis zum kompletten Lebenslauf potentiell eine Konstruktion seines Filmstudios. „Nothing was too private if it interested the public, nothing was too trite if it got copy, and nothing was too exaggerated if it sold a ticket.“ (Balio 168)

Die Studios bestimmen in regelrechten Knebelverträgen, den sogenannten „option contracts“, welche Rollen ein Star spielen darf beziehungsweise muß, wie und wann er in Presseterminen aufzutreten hat, welchen Namen er trägt und welche Informationen

und Bilder von ihm zu Werbezwecken verwendet werden. Diese aus Sicht der Studios geniale Geschäftspraxis bindet einen Schauspieler zudem für sieben Jahre an ein Studio, wobei der Vertrag seitens des Studios halbjährlich, vom Schauspieler hingegen überhaupt nicht gekündigt werden kann (vgl. Balio 145; Maltby und Craven 88). Die juristische Position der Stars wird erst 1943 entscheidend verbessert, als Olivia de Havilland einen spektakulären Prozeß gegen ihr Studio Warner Brothers und dessen berüchtigte Suspensions-Praktiken gewinnt (vgl. Balio 161).

Abgesehen von den vertraglichen Anforderungen der Studios müssen die Stars ohnehin schier Unmögliches leisten. In einer Verkettung von Paradoxien sollen sie ihren Anhängern einerseits leicht imitierbare Identifikationsfiguren sein und andererseits unerreichbare, einzigartige Idole; sie sollen sympathisch und menschlich wirken und zugleich erhaben und übermenschlich; sie sollen um ihren Glamour beneidet, aber keinesfalls wegen ihrer Privilegien gehaßt werden; und sie sollen omnipräsent sein, ohne dabei jemals langweilig zu werden (vgl. Maltby und Craven 89-92). Tatsächlich leisten sie damit aus Sicht der ‚Star Studies‘ unschätzbare integrative Arbeit in der Gesellschaft: „This is an essential allure of the star: the resolution of contradictions that cannot be resolved in the social sphere, in ‚real life‘.“ (Butler 347)

Spätestens ab den 1930er Jahren beeinflussen vor allem weibliche Hollywood-Stars durch ihr Erscheinungsbild in Filmen und bei offiziellen Auftritten sowie in hoch dotierten Werbekampagnen für Mode- und Kosmetikfirmen weltweit das Kaufverhalten von Millionen Fans (vgl. Maltby und Craven 93). Ein herausragendes Beispiel für die profitable Kooperation von Film- und Modeindustrie sind die über vierhundert Filialen der „Cinema Fashion Shops“, in denen die Roben der Stars als erschwingliche Konfektionsmodelle angeboten werden (vgl. Balio 171).

Als ein Grundpfeiler der Filmindustrie beeinflusst das Star System die Abläufe der Studios auf sämtlichen Ebenen:

At the production level, the screenplay, sets, costumes, lighting, and makeup of a picture were designed to enhance a star’s screen persona [...]. At the distribution level, a star’s name and image dominated advertising and publicity and determined the rental price for the picture. And at the exhibition level, the costs of a star’s salary and promotions were passed on to moviegoers, who validated the system by plunking down a few coins at the box office. (Balio 144)

Bezeichnungen wie Star System und Studio System setzen eine bestimmte Sichtweise auf Hollywood voraus, die weder selbstverständlich noch unumstritten ist

und zu den jüngeren Entwicklungen der Filmwissenschaft gehört.⁴¹ Film-Geschichte besteht demnach nicht (nur) aus einer linearen Abfolge von Filmen, sondern aus den Absichten, Mechanismen und Praktiken des Kinos als Institution, „as an industrial (i.e. economic and technological) and socio-cultural entity“ (Belton 234). So ist auch die Geschichte Hollywoods von diversen, teils widerstreitenden Faktoren geprägt. Diese reichen von geographischen Gegebenheiten und technischen Innovationen bis hin zu Einflüssen aus Politik, Gesellschaft und Konkurrenzmedien und natürlich den Erfordernissen einer modernen Filmindustrie. „Hollywood is first of all an industry, a collection of profit-maximizing corporations operated from studio headquarters in the United States, and so, like all film industries, it consists of three fundamental components: production, distribution, and presentation of feature films.“ (Gomery 245)

Natürlich tritt Hollywood weder als „fertige“ Industrie in Erscheinung, noch bleiben seine einmal etablierten Strukturen ohne interne Änderungen und äußere Angriffe. Das Phänomen des Studio Systems beispielsweise ist in seiner „Reinform“ auf die relativ kurze historische Phase der 1930er und 1940er Jahre beschränkt, die oftmals auch als „Studio Ära“ bezeichnet wird (vgl. Gomery 247). Diese Epoche ist einerseits von einer relativ großen Stabilität und Homogenität geprägt. Die Industrie floriert dank standardisierter Produktionsabläufe, personeller Konstanz in den Führungspositionen und der erfolgreichen Einführung des Tonfilms; ernsthafte Konkurrenz auf dem Unterhaltungssektor besteht durch Theater und Vaudeville nicht mehr und durch das Fernsehen noch nicht. Der Mythos vom „goldenen“ Zeitalter Hollywoods wird nicht zuletzt von der Industrie selbst fabriziert und höchst erfolgreich nach außen getragen.

Andererseits werden die Studios zur selben Zeit mit massiven Problemen konfrontiert. Die Katastrophen der amerikanischen Depression und des Zweiten Weltkriegs müssen ebenso verkraftet werden wie der Kampf gegen eine drohende Filmzensur und die Anti-Kartell-Prozesse der US-Regierung. Tatsächlich wird das Ende dieser langwierigen juristischen Auseinandersetzung allgemein als Ende des Studio Systems betrachtet. Im Jahr 1948 entscheidet der Oberste Gerichtshof im sogenannten

⁴¹ Diese Sichtweise ist das Ergebnis einer „revisionist historiography“ oder Umschreibung der „Geschichte der Filmgeschichte“ ab den späten 1970er Jahren; vgl. John Belton, S. 229. Als Alternative zu bis dato üblichen positivistischen, empirizistischen oder relativistischen Ansätzen betrachten Robert Allen und Douglas Gomery in ihrer trendsetzenden *Film History* „generative mechanisms“, also unsichtbare Prozesse, deren Ergebnisse beobachtbare Phänomene innerhalb eines Systems sind (New York: Kopt, 1985). (Film)geschichte ist demnach das Ergebnis komplexer ökonomischer, technologischer und ideologischer Vorgänge, und nicht etwa auf individuelle Anstrengungen von Regisseuren, Stars etc. als Teile einer „masterpiece“ Tradition zurückzuführen. Bordwell, Staiger und Thompson untersuchen in *The Classical Hollywood Cinema* auf ähnliche Weise den standardisierten „Stil“ und die Produktionsweise des Hollywoodfilms als konventionellem Massenprodukt (New York: Columbia UP, 1985). Vgl. John Belton, S. 229-231.

„Paramount Case“, daß die Praxis der großen Studios, die Produktion, den Verleih und die Vorführung ihrer Filme zu kontrollieren, ein unrechtmäßiges Monopol darstellt. Die daraus folgende Trennung der Filmvorführung von Produktion und Verleih, auch als „divorcement“ bezeichnet, bedeutet zwar nicht das Ende der großen Studios, aber doch eine massive Umstellung, härtere Konkurrenz und einen größeren Erfolgsdruck für den einzelnen Film (vgl. Maltby und Craven 71).

Doch vor dem „Paramount Case“ genießen die Studios den paradiesischen Zustand, offiziell zwar miteinander zu konkurrieren, inoffiziell aber bestimmte Geschäftsbereiche, zum Beispiel die Ausbreitung ihrer Kinoketten oder Verträge mit Stars, abzusprechen oder gegenseitig stillschweigend zu respektieren. Die gesamte amerikanische Filmindustrie, die zugleich den Weltmarkt in Sachen Film beherrscht, wird in den 1930er und 1940er Jahren von einer Handvoll Studios kontrolliert (vgl. Maltby und Craven 66 und 69). Zu den acht sogenannten „Majors“ gehören die „Big Five“ – MGM, Warner Bros., Paramount, RKO und Twentieth Century Fox – und die „Little Three“ – Columbia, Universal und United Artists.

Die „Big Five“ produzieren Filme, bringen diese in den Verleih und zeigen sie in ihren eigenen Filmtheaterketten mit jeweils zweihundert bis fünfzehnhundert Kinos (vgl. Balio 7). Ihre Unternehmenstruktur entspricht somit dem Typus der „vertikal integrierten“, alle Geschäftsbereiche bündelnden Firma, und gemeinsam bilden sie ein Oligopol aus „vertically integrated corporations“ (Maltby und Craven 63). Der Einfluß und Marktwert der „Little Three“ ist demgegenüber erheblich eingeschränkt – da sie keine eigenen Kinos besitzen, sind sie vom lukrativsten Teil des Filmgeschäftes prinzipiell ausgeschlossen. Denn die „Big Five“ besitzen zwar zusammen nur etwa fünfzehn Prozent aller amerikanischen Kinos, doch es handelt sich hierbei um die einträglichsten Filmtheater des Landes (vgl. Maltby und Craven 63; Balio 7). Die opulent ausgestatteten Filmpaläste oder „deluxers“ (Balio 26), in denen unter anderem bombastische Premieren inszeniert werden, sind die Aushängeschilder eines Gesamtkonzeptes, bei dem sich Filme, Prunk und Stars zu perfektem Entertainment verbinden.

Um den maximalen Profit aus dem Kartenverkauf abzuschöpfen, zeigen die Majors ihre Filme zunächst – zu relativ hohen Eintrittspreisen – in den eigenen „first-run“ Häusern in New York oder Los Angeles, anschließend in ihren luxuriösen Filmpalästen in anderen Metropolen und danach in „second-run“ und „third-run“ Kinos. Erst dann gelangen die Filme in kleinere, unabhängige Kinos in ländlichen Gebieten. „By

controlling picture palaces in all of the downtown areas across the United States, the major studios took three-quarters of the average box-office receipts.“ (Gomery 247) Neben diesem als „clearance“ bekannten System praktizieren die „Big Five“ das „block-booking“, zwingen also kleineren Kinobesitzern eine Auswahl von Filmen im Paket auf. Hierdurch ist gewährleistet, daß nicht nur prestigeträchtige Filme Gewinne einspielen, sondern daß sich auch die immer noch beträchtlichen Ausgaben für minderwertigere „B-Movies“ zumindest amortisieren (vgl. Maltby und Craven 66; Balio 29).

Es ist offensichtlich, daß sich die Studios in dieser „goldenen Ära“ selbst als Teil einer boomenden Branche verstehen, möglichst rasch expandieren und möglichst große Gewinne einfahren wollen. Mit Hilfe des komplexen Studio Systems gelingt es den Majors, die Filmproduktion effizient zu organisieren, Risiken zu minimieren und ihre Unternehmen ökonomisch und personell zu stabilisieren. Hierzu gehört jedoch auch die scheinbar paradoxe Geschäftspraxis, mitunter ein geradezu unglaubliches Maß an Prunk und Luxus zu demonstrieren. Diese Akte wohlkalkulierter Verschwendungssucht sind vor allem im Bereich der Filmproduktion zu beobachten. Beeindruckende „production values“, teure Sets und Kostüme, aber auch „teure“ Stars, sollen Filmen unabhängig von Genrekategorien Prestige verleihen (vgl. Maltby und Craven 26). Die Unternehmensphilosophie gerade der „Big Five“ besagt, „that to make money, you have to spend money, and that the reputation of a movie is enhanced by the conspicuous display of its production budget.“ (Maltby und Craven 59)

Große Studios wie MGM und Warner Bros., die jahrzehntelang von denselben einflußreichen Produktions- und Studiochefs geleitet werden, entwickeln im Laufe der Zeit sogar einen je spezifischen „look“. Die hauseigenen „art departments“ widmen sich ab den 1920er Jahren mit einem erheblichen finanziellen und personellen Aufwand der Gestaltung von Gesamtkunstwerken, die aus Kostümen, Requisiten und Szenenbild bestehen (vgl. Balio 85). Führende „art directors“ wie Cedric Gibbons oder Hans Dreier und Kostümdesigner wie Adrian erlangen dabei selbst einen regelrechten Star-Status; als direkte Vorgesetzte von fünfzig bis achtzig Mitarbeitern ist ihr Einfluß auf die Filmproduktion kaum zu überschätzen (vgl. Balio 87-92). Der „look“ eines Studios gehört ebenso zu seinem Image wie die Stars, die es unter Vertrag hat, und genau wie das Star System steht der „studio look“ beispielhaft für die Hollywood-typische Verquickung von Kunst und Kommerz, Zufall und Kalkül.

Denn so einleuchtend und griffig die Betrachtung Hollywoods als Industrie sein mag, so läßt auch sie doch einige Widersprüche ungeklärt. Umfangreiche Materialien aus verschiedensten Epochen und Medien machen Hollywood als Forschungsgegenstand lohnend und faszinierend, erschweren jedoch mitunter definitive, wissenschaftlich „korrekte“ Aussagen. Jede neue Analyse mag ein Teilgebiet erstmals erklären oder gar einen innovativen Blick auf das Gesamtgebilde Hollywood werfen, doch selbst die relativ überschaubare Epoche der 1930er und 1940er Jahre läßt sich offensichtlich nicht mit einigen wenigen Formeln fassen. Aussagen von Filmgegnern, Filmfans und Brancheninsidern, Journalisten, Politikern und diversen Fraktionen von Filmwissenschaftlern lassen Hollywoods „goldene Ära“ vor allem komplex und turbulent erscheinen.

Dem Bild der perfekt funktionierenden „vertikal integrierten“ Industrie mit rationalisierten Produktionsabläufen, hoch spezialisiertem Personal, modernsten Technologien und strengen Hierarchien steht das Bild von einer Handvoll Familienunternehmen gegenüber, an deren Spitze kaum ernst zu nehmende, neurotische Patriarchen meist jüdischer Herkunft stehen: „The mythologizing of the Hollywood moguls, whether as vulgar alien immigrants unable to master the language or as creators of ‚an empire of their own‘, has consistently tended to obscure their abilities as entrepreneurs and businessmen.“ (Maltby und Craven 82)

Eine groß angelegte „Ehrenrettung“ der Filmmogule wäre aber vermutlich ebenso wenig hilfreich wie ihre Verleumdung als „buffoons, [...] philistines or philanderers“ (Maltby und Craven 80). Studiobosse wie Louis B. Mayer und Jack Warner haben an der Legendenbildung um ihre Person mehr oder weniger aktiv mitgewirkt und sich allem Anschein nach selbst sowohl als Geschäftsmänner als auch als notorische Stars ihres eigenen Systems betrachtet.

Ihr enormer persönlicher Einfluß auf „ihre“ Studios und die gesamte Filmbranche ist unbestritten; zu bedenken ist jedoch auch, daß sie keinesfalls an der Spitze ihrer Unternehmen standen. Die Filmproduktion ist für sämtliche „Majors“ nur einer von vielen Geschäftsbereichen, und die Verwaltungen, die allerdings ebenfalls aus Männern mit Erfahrungen im Filmgeschäft bestehen, sitzen nicht in Los Angeles, sondern in New York (vgl. Balio 5). Essentielle Vorentscheidungen über Budgets und Produktionspläne werden also nicht in Hollywood getroffen, sondern von den Konzernchefs am Broadway oder der Wall Street. Auch die einzelnen Filmstudios verfolgen als Mitglieder der Filmbranche zwar ähnliche Ziele und treten mitunter als

Interessensgemeinschaft auf, doch jedes Studio ist individuell verschieden organisiert und billigt beispielsweise dem Produktions-Chef und den einzelnen Produzenten unterschiedlich große Spielräume zu.⁴²

Hollywoods viel beschworene „goldene Ära“ ist von zahlreichen Widersprüchen geprägt und basiert auf kontinuierlichen Anstrengungen und unvorhersehbaren Zufällen gleichermaßen. Begriffe wie Studio System und Star System implizieren prinzipiell effiziente, rationalisierte Mechanismen, die allerdings nicht automatisch vollständig fehlerfrei und nach Plan funktionieren. Positiv betrachtet, lassen sie jedoch auch individuelle, kreative Freiräume. Entsprechend müssen bei der Betrachtung von Hollywoodfilmen immer beide Ebenen – eine industrielle, systematische und eine individuell menschliche Ebene – mitbedacht werden. Als Produkte der Filmindustrie sind alle Filme von denselben Grundstrukturen der Studios geprägt, und dennoch ist eine exakte Kalkulation der Publikumsresonanz zu einem bestimmten Film damals wie heute schlicht unmöglich.

Das Bild der „Traumfabrik“ mag als Synonym für Hollywood inzwischen abgegriffen oder überstrapaziert sein, doch es bringt das Spannungsfeld der Industrie zwischen harter Ökonomie und leichter Unterhaltung, zwischen Stars als Angestellten und Stars als Übermenschen und zwischen Massen-Schauspiel und Schauspiel-Kunst perfekt zum Ausdruck.

5.2 Hollywood in der Depression

Die 1930er Jahre erweisen sich für Hollywood als erfolgreiche Epoche und glanzvolle Studio-Ära, konfrontieren es aber auch mit massiven, bis dato unvorstellbaren Problemen. Die nationale Katastrophe der Great Depression setzt dem scheinbar mühelosen Wachstum und endlosen technischen Fortschritt der Filmindustrie erstmals deutliche Grenzen. Während sich der New Yorker Börsenkrach vom Oktober 1929 zu einer weltweiten Wirtschaftskrise ausweitete, profitiert Hollywood noch von der

⁴² Üblicherweise beschäftigt jedes Studio mehrere fest angestellte Produzenten und schließt evtl. mit Selbständigen Verträge für einzelne Filme ab. In diesem „producer-unit system“ ist der (meist auf einen Filmtypus spezialisierte) Produzent für drei bis sechs Filme pro Jahr zuständig, für die er die Besetzung und technisches Personal zusammenstellt und deren Fertigungsprozess er bis zur Freigabe für den Verleih koordiniert; vgl. Tino Balio, S. 75. Nur sehr wenige Regisseure wie Ernst Lubitsch, Cecil B. DeMille oder Howard Hawks erlangen in den 1930er und 1940er Jahren den Status eines „producer-director“, haben also tatsächlich Einfluß auf Besetzung, Drehbuch und Schnitt des Filmes, den sie drehen; vgl. Tino Balio, S. 81.

sensationell erfolgreichen Einführung des Tonfilms und scheint zunächst auf wunderbare Weise „immun“ gegenüber der Depression zu sein.

Ab 1931 leiden die Studios jedoch ebenfalls unter den wirtschaftlichen Konsequenzen, sowohl indirekt aufgrund fallender Besucherzahlen in den Kinos als auch direkt wegen inflationsbedingt steigender Produktionskosten und staatlicher Maßnahmen wie den „bank holidays“ (vgl. Balio 13-15). Trotz massenhafter Entlassungen, Kinoschließungen und Gehaltskürzungen sind 1933 mit Ausnahme von MGM sämtliche Majors vom Bankrott bedroht. Verantwortlich hierfür sind jedoch nicht die Bereiche Filmproduktion und Verleih, sondern der Kampf der Studios um die größten Kinoketten Ende der 1920er Jahre:

Paramount, Warners, and RKO were particularly aggressive and built or acquired hundreds of theaters, thereby encumbering themselves with millions of dollars of debt. When the boom ended in 1931, the so-called deluxe theatres, built in flush times and at recklessly extravagant costs, became white elephants [...]. (Balio 16)

MGM ist das einzige Studio, das zumindest einige Konsequenzen der Wirtschaftskrise von vornherein vermeiden kann. Dank einer äußerst konservativen Firmenpolitik und eines außergewöhnlich guten Gespürs für Produktionstrends und den Geschmack des Publikums erwirtschaftet MGM selbst in den härtesten Jahren der Depression Gewinne und wird an der Wall Street mit gutem Grund als „the Tiffany’s of motion-picture corporations“ bezeichnet (Balio 17). Das Studio konsolidiert damit seinen Ausnahmestatus als Inbegriff des Hollywood-Glamour und Erfolgs, den es bereits vor den 1930er Jahren innehatte.

Insgesamt erweist sich die Filmbranche jedoch aus ökonomischer Sicht sowohl vor als auch während der Depression gänzlich unspektakulär als „eine von vielen“ amerikanischen Industrien (vgl. Maltby und Craven 60-61). Hollywood teilt in den boomenden 1920er Jahren den „unvergleichlichen Optimismus an die Expansionsfähigkeit der eigenen Industrie“ und fällt zu Beginn der 1930er Jahre der eigenen, unverhältnismäßigen Expansionspolitik und den „strukturellen Schwächen des US-Kreditwesens“ zum Opfer (Adams 166). Doch obwohl fast alle Majors zwischenzeitlich mehr oder weniger stark von Banken abhängig sind, geht die tatsächliche Sanierung der Filmindustrie von einem effektiven Produktions-Management der Studios selbst aus: „Investment bankers exercised financial control of motion-picture companies during the Depression, but failed to revive the sick firms. The revival of the industry occurred only when the majors behaved like modern business enterprises.“ (Balio 25)

Im Juni 1933 erläßt Präsident Roosevelt den „National Industrial Recovery Act“ (NIRA), in dessen Rahmen auch die Filmindustrie einen „Code of Fair Competition“ formulieren muß. „Regierung, Unternehmer und Arbeiterschaft sollten freiwillig zusammenarbeiten, um Produktion, Preise und Löhne zu stabilisieren.“ (Adams 170) Die Zugeständnisse, die der Masse der Bühnenarbeiter in puncto Lohn und Arbeitszeiten gemacht werden, stellen für die großen Studios allerdings kein nennenswertes „Opfer“ dar – der überwältigende Anteil der Gehälter wird an die Stars und vor allem an die Studiobosse und das gehobene Management gezahlt (vgl. Balio 19). Einige Studiochefs nutzen die Gunst der Stunde, um die angeblich exorbitanten Gehälter des Kreativ-Personals anzuprangern und deren Rechte im „Code of Fair Competition“ empfindlich einzuschränken. Dieser Versuch schlägt zwar aufgrund massiver Proteste seitens der Schauspieler und Drehbuchautoren fehl und hat eine dauerhafte Verschärfung des Konfliktes zwischen den konservativen Studios und gewerkschaftlich organisierten Angestellten zur Folge.

Insgesamt jedoch bewirkt die katastrophale Wirtschaftslage paradoxerweise eine Förderung und Stärkung der Geschäftspolitik der Majors. Sie profitieren enorm von der Tatsache, daß die ohnehin relativ wirkungslosen Anti-Trust-Gesetze im Zuge der kooperativen Politik des NIRA weiter gelockert beziehungsweise „ignoriert“ werden. „They succeeded in receiving government sanction for the trade practices that they spent ten years developing through informal collusion and that enabled them to make the highest possible profits. *In short, the Motion Picture Code legalized the monopolistic structure of the industry* [Hervorhebung nicht im Original].“ (Balio 19)

Die Maßnahmen des NIRA werden nach nur zwei Jahren vom Obersten Gerichtshof als unzulässiges Eingreifen in die lokale und regionale Wirtschaft für verfassungswidrig erklärt; damit ist Roosevelts Plan einer freiwilligen Kooperation mit Industrie und Arbeiterschaft auf ganzer Linie gescheitert. Er bekämpft nun erbittert die Monopole und Kartelle, deren Entstehen eben durch den NIRA Vorschub geleistet worden war (vgl. Adams 170). Die Filmindustrie wird eines der Hauptziele von Roosevelts „antitrust crusade“ – die führenden Köpfe der Studios hatten den „Code of Fair Competition“ sicherlich mißbraucht und unterwandert, stellten damit jedoch im Vergleich zu anderen amerikanischen Industrien der Zeit keine Ausnahme dar (vgl. Balio 21).

Bevor es allerdings zur definitiven Anklage der Majors und den bereits erwähnten Prozessen bis hin zum „Paramount Case“ 1948 kommt, erholen sich die Studios insgesamt erstaunlich schnell von den Erschütterungen der Great Depression. Einige der

Majors sind immer noch stark verschuldet und haben den Verkauf ihrer Filmtheater sowie kleinere Budgets und weniger Personal zu verkraften, doch bereits ab 1934 sind wieder steigende Zuschauerzahlen, stabilere Börsenwerte und moderate Gewinne zu verzeichnen (vgl. Balio 30-32).

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre knüpfen die Studios zusehends an ihre früheren Erfolge und den gewohnten Produktions-Stil an, wobei sogenannte „prestige pictures“, aufwendige, oft auf Literaturvorlagen basierende Filme mit großen Budgets, eine immer größere Rolle spielen. Am Ende des Jahrzehnts steht 1939 Hollywoods „Greatest Year“ mit einem nie dagewesenen Aufgebot an Stars und großen Produktionen, für die *Gone With The Wind* als Gipfel und Prototyp gleichermaßen gelten kann (vgl. Balio 1). Das angeschlagene Selbstbewußtsein der Nation wird so auch filmisch mit einer Rückbesinnung auf amerikanische Werte und Tugenden gestärkt. Der Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, der auf nationaler Ebene die Depression überhaupt erst beendet, verschafft schließlich auch Hollywood den größten Absatzmarkt, den es im eigenen Land je hatte, und stärkt die Position der Filmindustrie weiter (vgl. Balio 32).⁴³

Häufig wird Hollywood – und anderen Unterhaltungsindustrien – die Funktion zugesprochen, der Masse der Bevölkerung gerade in wirtschaftlich schlechten Zeiten eine Ausflucht vor der düsteren Realität zu bieten. Viele Hollywoodfilme der 1930er Jahre erfüllen diese Aufgabe sicherlich mit Bravour. Doch zur selben Zeit finden auch Genres ohne viel Pomp und Glamour, wie zum Beispiel der Film noir und Kriminalfilme, ein großes Publikum; und umgekehrt erweisen sich Komödien, Musicals und opulente „prestige pictures“ auch in Zeiten des Wohlstands wie den 1950er Jahren als Publikumsmagneten. Die simple Formel „Hollywood gleich Entertainment gleich Eskapismus“ drückt demnach die Funktion und den Status der „Traumfabrik“ in der Gesellschaft nur unzureichend aus.

Die Produktion von Eskapismus-Vehikeln ist vielmehr nur eine von vielen Aufgaben, die Hollywood als amerikanisches Mainstream-Kino erfüllt. Die übergeordnete Funktion sämtlicher noch so verschiedener Filme ist jedoch diese: „[T]o affirm and maintain the culture of which they are part.“ (Maltby und Craven 8) Die Frage danach, wie oder als was Hollywood zu positionieren sei, beschäftigt spätestens

⁴³ Hinzu kommt natürlich die unschätzbare Bedeutung, die das visuelle Massenmedium Film während des Krieges als Propaganda-Instrument – sowohl an der „home front“ als auch zur Stärkung der Moral der Soldaten in Übersee – besitzt. Koppes stellt in *Hollywood Goes To War* die Zusammenhänge zwischen den Interessen von Regierung, Militärs und Studios, sowie das persönliche Engagement einiger Filmstars ausführlich dar.

seit den 1930er Jahren die US-Regierung, Wissenschaftler verschiedenster Fachgebiete und die Filmindustrie selbst. Dabei gilt es erstens zu klären, ob Hollywoodfilme konventionelle, kommerzielle Produkte oder wertvolle, ernst zu nehmende Kunstwerke sind und zweitens, ob sie eine kulturelle und soziale Aussagekraft und damit verbunden eine moralische Komponente besitzen, oder ob sie lediglich „harmlose“ Unterhaltung sind und somit keinen bedenkenswerten Einfluß auf das Verhalten ihrer Konsumenten haben.

Angesichts der zahlreichen Unterschiede, die die verschiedenen Genres, Studios und Entstehungszeitpunkte mit sich bringen, läßt sich die Masse der Hollywoodfilme höchstens mit dem pauschalen Urteil zusammenfassen, daß ein pauschales Urteil schon rein quantitativ nicht möglich ist: „In this complex network, a movie is most usefully understood as a site crossed and shaped by many (often contradictory) intentions and logics, each transforming it more or less visibly and more or less effectively.“ (Maltby und Craven 35) Doch obwohl vieles dafür spricht, Hollywood als „dynamic matrix of conflicting voices“ zu bezeichnen, wird eine solch komplexe Sichtweise in aller Regel weder von Mitgliedern der Industrie selbst noch von Außenstehenden wie etwa Vertretern der US-Regierung vertreten. Bereits 1915 urteilt der Oberste Gerichtshof, daß die Filmindustrie ein „business, pure and simple“ und keineswegs Teil der Presse oder ein Organ der öffentlichen Meinung sei, und daß das Recht auf freie Meinungsäußerung folglich nicht für (Hollywood-)Kinofilme gelte (vgl. Maltby und Craven 41).

Dieses Urteil, das bis 1952 Bestand haben sollte, degradiert Hollywood und seine Filme – im Gegensatz beispielsweise zum Theater als Kunstform – einerseits zu einer „normalen“ Industrie mit „normalen“ Produkten für den alltäglichen Massenkonsum. Andererseits bildet das Urteil die Grundlage für eine staatliche Filmzensur, die sich auf die Logik beruft, daß im Interesse der Konsumenten eine einwandfreie „Qualität“ sämtlicher Produkte von amerikanischen Industrien – also auch von Filmen – zu gewährleisten sei. Wenn Filme aber prinzipiell „schädlich“ oder nicht „einwandfrei“ sein können, wird ihnen damit paradoxerweise eben jenes Potential der öffentlichen sozialen und kulturellen Einflußnahme zugesprochen, das üblicherweise mit den Aufgaben der Medien verbunden wird.

Eine Einschätzung der Einflußmöglichkeiten von Filmen ist also nicht nur von wissenschaftlichem Interesse, sondern für die Industrie seit jeher buchstäblich lebenswichtig, um die negativen Konsequenzen einer Filmzensur möglichst zu

verhindern. Ein Verbot von Filmen bedeutet für die Studios fehlinvestierte Produktionskosten oder teure Nachdrehs, und die notwendige Image-Arbeit und die Verhandlungen mit Zensurbehörden zur Vermeidung von massiven Zuschauerverlusten sind ebenfalls zeit- und kostenintensiv. Um Maßnahmen von staatlichen Zensurbehörden oder auch Boykott-Drohungen einflußreicher Interessensgruppen zu vermeiden, greift Hollywood bereits früh zum Mittel der Selbstzensur, deren bekanntestes und inzwischen berüchtigtes Instrument der „Production Code“ ist.⁴⁴

Der Code soll sicherstellen, daß ausschließlich Filme produziert werden, die prinzipiell für alle Zuschauer geeignet sind – im Gegensatz etwa zu einem System, bei dem einzelne Filme für jeweils verschiedene Altersgruppen freigegeben werden. Mit dem Production Code werden also von Beginn an in erster Linie ökonomische Interessen verfolgt: Maximale Zuschauerzahlen sollen maximale Einnahmen garantieren. Einflußreiche Personen wie Irving Thalberg verfolgen zudem die Strategie, Hollywoodfilme als „unschädliche“ Unterhaltung darzustellen, die das Verhalten der Zuschauer mitunter reflektiere, aber gewiß nicht beeinflussen könne. Dieses Leugnen einer sozialen Verantwortung birgt allerdings die Gefahr, daß die Filmindustrie erst recht von anderen Instanzen beurteilt und bestimmt werden würde (vgl. Maltby 43).

In den 1920er Jahren ist die Filmzensur auf bundesstaatlicher und regionaler Ebene sowie in den meisten Ländern, in die Hollywoodfilme exportiert werden, bereits fest etabliert und wird von den Produzenten entsprechend einkalkuliert. Zur selben Zeit wird der zunehmende Einfluß Hollywoods, den die rasante Expansion und der technische Fortschritt der Studios mit sich bringt, für einen Teil der amerikanischen Bevölkerung zum Problem: „Combining hostility to monopoly with a barely concealed anti-Semitism, provincial Protestantism saw movies threaten the ability of small communities to exercise control over the cultural influences they tolerated.“ (Maltby 46)

Bereits 1922 wird die Vereinigung der Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) gegründet, die die Interessen der Filmindustrie vertreten soll, was zunächst vor allem ein Abwenden von „antitrust“-Maßnahmen der Regierung bedeutet.

⁴⁴ Gregory Black schildert in *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. ausführlich Entstehung und Konsequenzen des Code und geht dabei besonders auf Joseph Breen ein, den er als religiösen Fanatiker, Antisemiten und verbitterten, von seinen Gegnern belächelten Einzelkämpfer charakterisiert. Den Production Code verurteilt er als unbegreifliche Selbst-Beschneidung der künstlerischen und sozialkritischen Möglichkeiten der Filmindustrie. Blacks Trennung einer „guten“ prä-Code- von einer „schlechten“ post-Code-Ära wird von Mick LaSalle noch stärker betrieben. In *Complicated Women* zeichnet er die Jahre 1929-1934 als goldenes Zeitalter emanzipierter Frauen-Stars, die nach dem abrupten Ende mindestens drei Jahrzehnte lang nicht mehr im Film auftauchen. Richard Maltby sieht den Code dagegen nicht als Ursache, sondern als Symptom bestimmter Geschäftspraktiken, und seine differenziertere Sichtweise bildet die Grundlage für die Ausführungen auf den folgenden Seiten.

Der Präsident der MPPDA, Will Hays, veranlaßt zudem 1924 den Entwurf eines Regelwerks für die Filmproduktion, dessen Einhaltung durch das Studio Relations Committee (SCR) gewährleistet werden soll (vgl. Maltby 43). Der SCR Leiter Colonel Jason Joy erweist sich als liberaler, kooperativer Ratgeber der Produzenten und wird damit den zunehmenden Anfeindungen der Industrie und dem Ruf nach einer strengeren Selbstkontrolle nicht gerecht. Hays setzt alles daran, einflußreiche Vertreter der öffentlichen Meinung zu Befürwortern statt Gegnern Hollywoods zu machen und sucht 1929 zu diesem Zweck die Unterstützung des Erzbischofs von Chicago, George Mundelain, der wiederum die katholischen Geistlichen Martin Quigley und Daniel A. Lord einbezieht (vgl. Maltby 46).

Lord gilt gemeinhin als Autor des Production Code, doch tatsächlich entsteht dieses neue Dokument zur filmischen Selbstregulierung eher als mühsam ausgehandeltes Gemeinschaftswerk aller Beteiligten inklusive Will Hays, und selbst nach seiner Implementierung dient der Code oftmals eher als „Verhandlungsbasis“ und wird keineswegs problemlos akzeptiert. Einflußreiche Gegner wie Irving Thalberg, Leiter der Filmproduktion bei MGM, weigern sich, Filme als Predigten oder überhaupt moralisch einflußreich zu betrachten – Thalberg denkt dabei aber sicher nicht an provinzielle Jugendliche und ihre Tugendwächter, sondern an erwachsene, gut situierte Großstädter, das typische Publikum der MGM „first-run“ Kinos (vgl. Maltby 47).

Das Hollywood der 1920er und 1930er Jahre erscheint hier nicht nur als „gelobtes Land“ der goldenen Studio-Ära, sondern auch als Spannungsfeld der konfligierenden Interessen von Industrie, Regierung, unabhängigen Kinobesitzern, diversen Lobbys und Kirchenvertretern. Konflikte zwischen verschiedenen Ethnien und Religionen werden – direkt oder indirekt – ebenso verhandelt wie komplexe individuelle Vorstellungen von Moral, Kunst und Kultur. Die Bedeutung von Monopolen in der amerikanischen Wirtschaft steht genauso zur Debatte wie die Definition und der Status von Unterhaltung als kommerziellem Gut und soziokulturellem Phänomen. Und zusätzlich tragen innen- und außenpolitische Geschehnisse wie die Great Depression und der Zweite Weltkrieg zur Verschärfung bestehender Probleme bei.

Obschon die speziellen Anforderungen des Code und die Debatten über einzelne Filminhalte Stoff für unzählige amüsante bis groteske Anekdoten bilden, ist das wichtigste Anliegen der Zensoren nicht das Verbot einzelner Wörter, Szenen oder Kostüme. „[T]heir main goal was to censor ideas. The censors were absolutely fixated on the *messages* movies transmitted.“ (LaSalle 190) Eine institutionalisierte Zensur

dient – nicht nur in Hollywood – wesentlich umfassenderen Zwecken: „[I]t was about the cultural function of entertainment and the possession of cultural power.“ (Maltby 41)

Die „General Principles“, die den „Particular Applications“ des Production Code vorangestellt sind, untermauern diesen umfassenden Anspruch:

- I. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin. [...]
- II. Correct standards of life shall, as far as possible, be presented. [...]
- III. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. (Zitiert nach Black 305-306)

Zentrale und gewichtige Begriffe wie „moral“, „evil“ oder „natural law“ werden in den weiteren Ausführungen entweder gar nicht oder nur tautologisch erläutert, und der Einfluß der katholischen Religion wird bewußt ausgeklammert. So läßt der gesamte Wortlaut des Code einerseits entscheidende Bereiche vage und schwammig und ist andererseits von einer permanenten „Schwarzweiß-Malerei“ zwischen „wrong“ und „correct“, „good“ und „evil“, „helpful“ und „harmful“ geprägt.

Auch die „Preamble“ des Code beschreibt mit scheinbar klaren Worten vollkommen widersprüchliche Sachverhalte. Zunächst werden Filme als Entertainment bezeichnet, das in seiner „korrekten“ Ausprägung zur Stärkung, Erholung und Verbesserung einer ganzen Nation beitragen kann, aber auch die Gefahr birgt, als „falsches“ Entertainment zum Verfall eines Volkes zu führen. Anschließend werden Filme ausdrücklich als eine sehr wichtige Kunstform eingeordnet, die genau wie „gute“ Malerei, Musik oder Literatur einen moralisch positiven Effekt auf den Menschen haben oder aber das genaue Gegenteil bewirken kann. Der üblicherweise kaum zu überbrückende Kontrast zwischen harmloser Unterhaltung und ernsthafter Kunst wäre somit im Hollywoodfilm dank seines moralischen Potentials aufgehoben.

Zudem sind Filme laut „Preamble“ ein Massenphänomen, „*the art of the multitudes*“, das sich von anderen Kunstformen dadurch unterscheidet, daß sie alle sozialen Schichten gleichermaßen erreiche und begeistere. Dennoch sei das Kino, im Gegensatz zum Buch oder der Zeitung, keinesfalls ein Massenmedium, da es keine Fakten beschreibe, sondern scheinbar reale Ereignisse unmittelbar präsentiere. Auch vom Theater müsse das Kino strikt unterschieden werden, da der Filmzuschauer wesentlich stärker emotional involviert sei als der Theaterbesucher.

Die Autoren des Production Code erkennen zweifellos die entscheidenden Merkmale und Potentiale des Mediums Film. Doch zum einen verstricken sie sich bei deren

Beschreibung in Widersprüche und sehen den Film als Kunstform und Massenmedium, ohne ihm die Freiheiten des künstlerischen Ausdrucks oder der öffentlichen Meinungsbildung zuzugestehen. Zum anderen führt die Betonung der Stärken des Hollywoodfilms zur immer gleichen Schlußfolgerung:

In general, the mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straightforward presentation of fact in the film makes for more intimate contact with a larger audience and for greater emotional appeal. *Hence the larger moral responsibilities of the motion pictures* [Hervorhebung nicht im Original]. (Zitiert nach Black 304)

Nach der endgültigen Umsetzung des Code wird von allen Beteiligten die Auffassung verbreitet, zuvor seien besonders viele besonders bedenkliche Filme produziert worden und der Code sei dementsprechend die Rettung Hollywoods vor einem wahren Zensur-Inferno gewesen beziehungsweise habe die Studios – je nach Darstellung – einsichtig oder feige werden lassen. Generationen von Filmwissenschaftlern haben diese „Erkenntnis“ wiederholt und verfestigt. Maltby weist jedoch darauf hin, daß Hollywood bereits lange vor Bestehen der PCA-Richtlinien zur Filmproduktion beachtet habe, um mit jedem Film sämtliche Zuschauergruppen anzusprechen und maximale Profite zu erzielen. Erst in den 1930er Jahren habe die Filmindustrie trotz aller inhaltlicher Einschränkungen dem herrschenden Klima „of increasing moral conservatism in American culture“ nicht mehr gerecht werden können; sie habe deshalb den Aufwand in Sachen Selbstkontrolle verstärkt und in ihrer Darstellung nach außen entsprechend betont (vgl. Maltby 49).

Am Beispiel des Genres Gangsterfilm werden die Verflechtungen von PCA, Studios, Interessensverbänden und politischem und kulturellem Tagesgeschehen besonders deutlich. Die Berichterstattung über Al Capone inspiriert 1930 eine Reihe von Gangsterfilmen, die beim Publikum Stürme der Begeisterung und bei Behörden und Kirchen Stürme der Entrüstung hervorrufen. Die von vielen Seiten der Bevölkerung geäußerte Befürchtung, daß Protagonisten von Kriminalfilmen als „hero-villain[s]“ zu Rollenvorbildern für männliche Jugendliche werden könnten, verschafft den Befürwortern der Zensur einen erneuten Auftrieb: „A plethora of municipalities established local censor boards, and there were calls for a congressional investigation of the industry.“ (Maltby 51) Die MPPDA erläßt schließlich ein generelles Verbot, weitere Gangsterfilme zu drehen und stellt die Studios damit vor das Problem, in den ohnehin prekären Zeiten der Depression neue Filmstoffe zu finden, die ein schwindendes Publikum dennoch an die Kinokassen locken. Wie nicht anders zu erwarten, reizen die

Studios die Grenzen der SRC-Empfehlungen mit provokanten sexuellen statt kriminellen Filmthemen aus.

Doch sobald auch diese Praxis durch strengere Maßnahmen eingedämmt worden ist, werden neue Vorwürfe erhoben, daß nicht die Thematik einzelner Filme, sondern schon die Erfahrung des Kinobesuchs als solche verheerende Konsequenzen habe. „The cinema’s power to corrupt was now assumed to lie in the seductive pleasure of its spectacle [...]“ (Maltby 52) Clark Gable wird als Beispiel für einen Star angeführt, der völlig unabhängig von seinen Filmrollen beunruhigende, (sexuell) verwerfliche Reaktionen bei (weiblichen) Zuschauern hervorruft. Was auch immer zur „Hebung des moralischen Standards“ der Zuschauer unternommen wird, kann, so scheint es, prinzipiell niemals den Ansprüchen aller Zensur-Befürworter genügen.

Tatsächlich sind Kriminalität und Sexualität die beiden Bereiche, deren Reglementierung stets am stärksten gefordert und umkämpft ist. In den „Particular Applications“ des Production Code werden zwölf Themengebiete und, falls überhaupt möglich, die angemessene Form ihrer Darstellung aufgeführt: „Crimes against the law“ steht an erster Stelle, gefolgt von „Sex“. Frappierend ist, daß weitere sieben Punkte folgen, die direkt oder indirekt ebenfalls mit Sexualität zusammenhängen. Neben Einzelthemen wie „Religion“ oder „National Feelings“ befassen sich demnach zwei Drittel des Code mit dem offensichtlichen Problemthema Nummer eins, nämlich „Sex“ (vgl. Black 306-308).

Joseph Breen, ein enger Vertrauter Quigleys, sorgt ab 1932 für eine rigorose Umsetzung des Code, der nicht zuletzt als Teil der einflußreichen „Catholic Action movement“ zur Verbesserung der – katholisch definierten – Moral zu sehen ist. Aus der erhaltenen Korrespondenz ergibt sich das Bild eines religiösen Fanatikers, der seine antisemitischen und anti-protestantischen Überzeugungen mit großem Engagement und Geschick für die Interessen der katholischen Kirche einsetzt (vgl. Maltby 54; LaSalle 192-193). Neben seiner „offiziellen“ Arbeit für die MPPDA unterstützt er insgeheim die Gründung der „Legion of Decency“ und deren wirkungsvolle Boykott-Drohungen gegenüber der Filmindustrie.

Insgesamt bleibt Breens Einfluß in Hollywood jedoch weit hinter den Erwartungen der katholischen Kirche zurück, was auf mehrere krasse Fehlentscheidungen zurückzuführen ist. Die Macht der katholischen Lobby und die Kooperationsbereitschaft der US-Regierung werden überschätzt, während Will Hays als Chef der MPPDA eklatant unterschätzt wird. Dessen Plan, durch die demonstrative Kooperation mit der

katholischen Kirche das Ansehen Hollywoods zu stärken und die Studios vor wirklich bedrohlichen Interventionen durch Zensurbehörden und unabhängige Kinobesitzer und Filmproduzenten zu bewahren, gelingt perfekt.

Breens „geniale“ Strategie hingegen, den Code juristisch als Teil der NIRA verankern zu lassen und die Studios damit quasi unter Regierungsaufsicht zu stellen, bewirkt das genaue Gegenteil des gewünschten Effektes. Eine derart umfassende und rigorose Kontrolle der Filminhalte wird im ohnehin problematischen Oligopol Hollywoods als weitere Monopol-bildende Maßnahme bewertet, die unabhängigen Produzenten eine mögliche Existenzgrundlage durch die Umsetzung innovativer Filmstoffe verwehrt. Folglich fordert die Regierung im Sinne der „antitrust“-Gesetze eine Lockerung des Code. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs vertieft Hays das positive Verhältnis zu Washington und erreicht sogar, daß Hollywood als Unterhaltungsmedium und wertvolles Propaganda-Instrument die Privilegien einer „kriegswichtigen Industrie“ genießt (vgl. Maltby 69-70).

Zudem stehen gegen Ende der 1930er Jahre zunehmend politische anstatt sittlich-religiöser Themen im Blickfeld der Öffentlichkeit. In der Filmproduktion kommt der „korrekten“, sprich negativen Darstellung von Kommunisten und Faschisten die Bedeutung zu, die bis dahin Kriminalität und Sexualität vorbehalten war, und die katholische Kirche verliert als moralische Instanz weiter an Einfluß. Am Ende stellt sich heraus, daß Will Hays es meisterhaft verstanden hat, die Interessen verschiedener Parteien stets zum Vorteil der Filmindustrie zu nutzen. Selbst in Phasen scheinbarer Passivität läßt er sich de facto von Breen im Kampf gegen die Regierung und unabhängige Kinobesitzer unterstützen und profitiert anschließend von der „Hilfe“ der Regierung im Kampf gegen eine zu mächtige PCA.

Im Alltag der Filmproduzenten ist der Production Code spätestens ab 1935 etabliert. Die Zensur ist weder das aktuellste noch das drängendste Problem der Studios; sie ist nicht mehr und nicht weniger als ein Teil der Konventionen, die bei der Produktion von Hollywoodfilmen zu beachten sind. Daher bedeutet selbst eine strenge Umsetzung des Code keineswegs, daß „problematische“ Themen tatsächlich aus Filmen verschwänden. Auch die Tatsache, daß der beliebteste Filmstar von 1934 bis 1938 Shirley Temple heißt, läßt Rückschlüsse auf den Umgang mit Sexualität in Hollywood und in der amerikanischen Gesellschaft zu: „One of the great vessels of virgin worship in this period of sexual latency was Shirley Temple, the ringlet-haired moppet who made her

debut in 1932 at age four. She was always a greater favorite with adult males than with children [...].“ (Haskell 1987, 123)

Die Auswirkungen des Production Code auf die Filmproduktion und -rezeption lassen damals wie heute durchaus unterschiedliche Bewertungen zu. Sehr häufig werden ausschließlich negative Aspekte wie die Beschneidung von künstlerischer Freiheit und kritischem Potential sowie die Konzentration auf ein undifferenziertes Massenpublikum mit dem Code verbunden. Selbst wenn die Zusammenhänge zwischen Studios, PCA und Zensurbehörden richtig erkannt werden, führt dies erstaunlicherweise selten zu der Schlußfolgerung, daß Hollywood – mit und ohne Code – eine gut funktionierende, erfolgreiche Industrie war und ist. Statt dessen wird Hollywood implizit oder explizit mit avantgardistischen, meist europäischen Filmbewegungen verglichen und im Resumé als ultimativer Ausdruck des kapitalistischen Mainstream entweder scharf verurteilt oder bedauert.

The industry censors set the boundaries. Rather than becoming a barometer, or even a mirror, movies in the golden age of studio production were held hostage by the box office. As long as the industry was determined to reach the largest possible market, it was susceptible to economic blackmail [...]. The moguls worshiped revenue more than they respected honesty. (Black 300)

Abgesehen von Blacks Weigerung oder Unfähigkeit, „revenue“ als legitimes, „ehrliches“ Ziel der Filmmogule zu erkennen, macht auch seine Kontrastierung von Hollywoodfilmen und „wahrem Leben“ keinen Sinn. Die Genrefilme der Unterhaltungsindustrie Hollywood sind keine „Reportagen“ des Tagesgeschehens und sollten aus Sicht ihrer Produzenten niemals in erster Linie moralische Zwecke erfüllen – sieht man einmal von der moralisch vertretbaren Erholungsfunktion ab, die der Kinobesuch als kommerzielle Freizeitgestaltung erfüllen kann.

Filme müssen nicht als Dokumentationen konzipiert sein, um Rückschlüsse auf soziale und kulturelle Realitäten zuzulassen. Hollywoodfilme sind unter anderem deshalb beachtenswert, weil sie das Bild der amerikanischen Gesellschaft präsentieren, das zum jeweiligen Zeitpunkt offiziell „korrekt“ erscheint und von der Mehrheit der gesellschaftlich einflußreichen Instanzen – inklusive der Regierung – unterstützt würde. Daß die Werte, Normen und sozialen Strukturen eines Hollywoodfilms Ausdruck einer spezifischen Ideologie sind, zeigt sich paradoxerweise oftmals besonders deutlich an der Abwesenheit bestimmter Themen, wie zum Beispiel des Status von Homosexuellen oder Afroamerikanern, in der Masse der Filme einer Zeit. Auch die überproportionale Bedeutung, die der Reglementierung von Sexualität bereits im Production Code

zukommt, ist bis heute praktisch unverändert in den amerikanischen Medien zu beobachten. Zwar wurde die Darstellung von Sex nicht zuletzt durch die altersgebundene Freigabe von Filmen stark liberalisiert, doch im Verhältnis zu Kriminalität und Gewalt scheint Sex auch siebzig Jahre nach Breens Amtsantritt als der weitaus gefährlichere Einfluß zu gelten.

Bei näherem Hinsehen können dem Production Code jedoch durchaus positive Aspekte abgewonnen werden. Denn auch nach seiner „endgültigen“, vermeintlich unnachgiebigen Implementierung wird er oftmals eher als Verhandlungsbasis verstanden und permanent neu interpretiert, angepaßt oder unterwandert. Studios und unabhängige Produzenten kalkulieren das Wissen des Publikums um die Konventionen des im Film Erlaubten und Unerlaubten fest ein; Maltby spricht sehr anschaulich von einer „transparent conspiracy between movie and audience“ (Maltby 72).

Die Ambiguität der Darstellung verhindert eine Altersbeschränkung und garantiert „eingeweihten“, erwachsenen Zuschauern dennoch ein lohnendes Kinoerlebnis: „This mode of representation developed a life of its own in front of an audience willing to play a game of double entendre.“ (Maltby 66) Natürlich wirkt sich der „Zwang“ zu subtileren Mitteln, mehr Phantasie und Kreativität seitens der Zuschauer und Produzenten nicht auf alle Filme gleichermaßen positiv aus. Die Screwball Comedy beispielsweise gehört, wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird, eindeutig zu den Genres, die von den Vorgaben des Code profitieren. In jedem Falle prägt und symbolisiert der Production Code zentrale Aspekte Hollywoods und seines Selbstverständnisses als Filmindustrie, weit über die goldene Studio-Ära der 1930er Jahre hinaus:

The Code was a consequence of commercialism and of the particular understanding of the audience and its desires that the industry's commercialism promoted. But to produce films that were radically different from those actually produced in Hollywood would have needed changes far more substantial than the alteration or even abolition of the Code; it would have needed a redefinition of the cultural function of entertainment, and that was a task beyond the limits of responsibility the industry set itself. (Maltby 72)

6. Die Screwball Comedy of Manners

6.1 Vom Theater zum Film: Einige Überlegungen zur interkulturellen, intermedialen und intertextuellen Betrachtung der Comedy of Manners

Die Screwball Comedy of Manners als erkennbares, eigenständiges Genre zu definieren heißt zugleich, sie im Kontext der Umstände ihres Erscheinens und in Abgrenzung sowohl zu früheren als auch zu zeitgenössischen Genres zu sehen. Genau wie jedes andere literarische und filmische Genre entsteht sie nicht aus einem kulturellen Vakuum heraus, sondern bildet quasi die Schnittmenge aus der jahrhundertelangen Tradition der englischen Comedy of Manners und den filmhistorischen, sozialen, ökonomischen und politischen Gegebenheiten Hollywoods und der USA in den 1930er Jahren.

Die Restoration Comedy stellt, wie sich gezeigt hat, den Beginn einer spezifisch englischen Ausprägung der Sittenkomödie dar. Ihre Wurzeln liegen jedoch in der englischen Theaterkultur von Shakespeare und Jonson sowie in einer kontinentaleuropäischen Tradition, die von Molière bis zur griechischen Neuen Komödie des Menander zurück reicht. Seit ihrem Entstehen in den 1660er Jahren war die Comedy of Manners zudem einem steten Wandel unterworfen und hat immer wieder neue gesellschaftliche Themen und literarische Elemente, zum Beispiel des ‚well-made play‘ oder des Melodramas, aufgegriffen. Dieses komplexe Gemisch einer angelsächsischen Sittenkomödie bildet wiederum ein zentrales Element der Screwball Comedy of Manners, die ebenfalls diverse weitere Einflüsse aufgreift, fortführt und umgestaltet.

Folglich weisen diese Hollywoodfilme der 1930er Jahre Aspekte auf, die an britische Theaterstücke des 17. bis 20. Jahrhunderts erinnern. Dabei sollen die zweifellos vorhandenen Eigenheiten der vielen hier angesprochenen Epochen keinesfalls ignoriert werden – bilden sie doch den Kontext für die verschiedenen Ausprägungen des Genres. Doch wesentlich interessanter und vielsagender als die offensichtlichen Unterschiede sind die teilweise frappierenden Analogien und Gemeinsamkeiten, die auf historischer, kultureller und medialer Ebene zu beobachten sind und die den Genre-Begriff einer Screwball Comedy of Manners erst rechtfertigen.

Auf den ersten Blick scheinen zwischen der englischen Monarchie des 17. Jahrhunderts und der US-amerikanischen Demokratie des 20. Jahrhunderts buchstäblich

Welten zu liegen. Doch dies gilt im Prinzip auch für die verschiedenen Epochen der englischen *Comedy of Manners* und die höchst unterschiedlichen Autoren und Regenten von Congreve und Charles II, über Wilde und Königin Victoria bis hin zu Coward und George V. Zudem sind die Verbindungen zwischen Großbritannien und den USA im Verhältnis weitaus enger als zu den meisten anderen Staaten; trotz aller Probleme und Konflikte läßt sich die sprachliche und kulturelle Verwandtschaft der „Schwesternationen“ nicht leugnen. Der Fokus der *Comedy of Manners* auf die oberen Klassen der Gesellschaft betont die Ähnlichkeit nochmals – denn die amerikanische ‚upper-class‘ ist sicherlich diejenige Schicht, deren Werte und Normen denen einer vergleichbaren englischen beziehungsweise kontinentaleuropäischen Oberschicht am ähnlichsten sind. Ganz unabhängig von wissenschaftlichen Studien läßt sich festhalten, daß die Affinität der amerikanischen zur englischen Oberschicht in den hier behandelten Theaterstücken und Filmen stets als eine feststehende Tatsache thematisiert wird beziehungsweise im Falle von Wildes *A Woman of No Importance* bereits zum Klischee und beliebten Objekt der Satire geworden ist.⁴⁵

Auch die Unterschiede zwischen Film und Theater sind gewiß vielfältig und teilweise gravierend; dennoch ist eine vergleichende Analyse der beiden Medien prinzipiell machbar und für das Genre der *Comedy of Manners* in jedem Falle sinnvoll. Sämtliche hier behandelten Stücke und Filme können als Texte bezeichnet werden, die der dramatischen Gattung der Komödie angehören. Sie sind dazu bestimmt, von professionellen Schauspielern in dialogischer Form vor einem Publikum dargeboten zu werden. Allerdings handelt es sich bei den Filmen um abgeschlossene Einheiten, die noch Jahrzehnte später in unveränderter Form vorführbar sind, während die Texte von Theaterstücken mit jeder neuen Inszenierung verändert und in gewisser Weise erweitert werden. Zwar werden auch im Genre *Screwball Comedy* einige Filmstoffe mehrfach verwendet; doch jedes einzelne „Remake“ stellt ebenfalls einen abgeschlossenen, unverwechselbaren Film mit eigener Regie, Besetzung, Kameraführung, Vertonung und Schnitt dar.

Die Reproduzierbarkeit des Mediums Film ermöglicht einer weitaus größeren Anzahl von Zuschauern, exakt dieselbe „Vorführung“ zu sehen und erleichtert dank moderner Speichermedien wie VHS und DVD auch die Filmanalyse mit wiederholten Sichtungen

⁴⁵ Detaillierte Informationen zum amerikanischen Klassensystem und der Oberschicht finden sich bei Willi Paul Adams, Bd. 2, S. 252-258 sowie in den Arbeiten von Joseph A. Kahl, *The American Class Structure*, und Stephen Richard Higley, *Privilege, Power, and Place: The Geography of the American Upper Class*.

beziehungsweise (gegebenenfalls verlangsamten) Wiederholungen einzelner Szenen. Die Analyse eines Theaterstücks gestaltet sich dagegen in mehrfacher Hinsicht komplizierter. Erstens setzt sich der Eindruck eines Stückes möglicherweise aus mehreren verschiedenen Inszenierungen zusammen. Zweitens bleibt die Rezeption einer jeden Inszenierung, sofern keine filmische (!) Aufzeichnung vorliegt, ein flüchtiges, nicht wiederholbares Erlebnis. Drittens schließlich sind Theaterstücke, die nicht mehr auf aktuellen Spielplänen auftauchen, sogar nur in gedruckter Form, als „Buch“ zu rezipieren, wohingegen die Drehbücher zu Hollywoodfilmen kaum jemals veröffentlicht werden – in diesem Fall muß die „imaginäre Inszenierung“ während der Lektüre das Ereignis des realen Schauspiels ersetzen.⁴⁶

Allen Unterschieden und Vergleichsproblemen zum Trotz ist die enge Verwandtschaft von Theater und Film jedoch nicht nur in der oft identischen schauspielerischen Terminologie erkennbar. Gerade in den 1930er Jahren suchen die Filmstudios, wie bereits erwähnt, mit der Ausstattung von Filmtheatern, opulenten Premieren und der Rekrutierung von „Kreativpersonal“ ganz bewußt die Nähe zum Broadway und zum Theater generell, und die *Screwball Comedy* ist einer der stärksten Beweise für diese in vielerlei Hinsicht „lohnende“ Kooperation.

Umgekehrt gehört die *Comedy of Manners* sicherlich zu denjenigen dramatischen Genres, die von einer filmischen Umsetzung besonders profitieren können. Der sprichwörtliche Glamour der Majors in ihrer glanzvollsten Ära bietet den idealen Hintergrund für eine Handlung im Milieu der Reichen und Schönen. Die Technologie des Tonfilms ermöglicht dem Schauspieler im Vergleich zum Theater einen differenzierteren Einsatz der Stimme, was der großen Bedeutung des Dialogs in der *Comedy of Manners* zugute kommt. Ebenso begünstigt die extreme Vergrößerung durch die Kamera eine subtilere Mimik und Gestik und schafft eine vermeintlich intime Beziehung zwischen Darstellern und Publikum. Die Tatsache, daß Filmschauspieler in Nah- und Großaufnahmen „verletzlicher“ und zugleich imposanter wirken als ihre Bühnenkollegen, bildet die Grundlage für die quantitativen und qualitativen Besonderheiten des Hollywood Starsystems, „the photogenetic power of the camera as giving a natural ascendancy to the flesh and blood actor over the character he or she

⁴⁶ Die in dieser Arbeit behandelten Filme liegen sämtlich als DVD oder VHS vor und wurden zum Teil in Kino-Vorführungen gesichtet. Die Analysen der Theaterstücke beziehen sich prinzipiell auf die angegebenen Ausgaben in gedruckter Form; sofern Aufführungen (oder Filmaufnahmen von Aufführungen) gesehen werden konnten, werden diese Inszenierungen jedoch nicht spezifisch bewertet, sondern lediglich als „Veranschaulichung“ der Originaltexte verstanden.

plays in the film, something I take to reverse the relation between actor and character in the theater“ (Cavell 157).

Mit den technischen Möglichkeiten des Films sind häufige, schnelle Szenenwechsel und die Verknüpfung diverser Handlungsstränge in einer rasanten Comedy of Manners problemlos umzusetzen. Allerdings wird durch den Bild- und Tonschnitt die Kontinuität und Authentizität der Darstellung des Schauspielers im Wortsinn „beschnitten“. Auch die Tatsache, daß die einzelnen Szenen nicht in der chronologischen Reihenfolge der Filmhandlung gedreht werden, stellt im Vergleich zum Theater eine Manipulation des Schauspiels dar, die jedoch im fertigen Film für den Zuschauer „unsichtbar“ ist.

Dennoch warnt Paul McDonald zurecht vor einer Überbewertung der technischen Aspekte des Mediums Film. Bei der Betrachtung der Darsteller müsse deutlich zwischen dem unterschieden werden, was mit dem Schauspieler geschehe und dem, was dieser selbst mache (vgl. Paul McDonald 31). Tatsächlich funktionierten Film- und Theaterschauspiel nach denselben Grundprinzipien. In beiden Fällen setzten Darsteller ihren Körper und ihre Stimme ein, um nach den Vorgaben eines Autors und eines Regisseurs eine Figur zu „ver-körpern“.

Der prinzipielle Unterschied zwischen der fiktiven Figur und der realen Person des Schauspielers ist im Film wie im Theater von essentieller Bedeutung. Die oben erwähnte „natural ascendancy“ des Filmschauspielers gegenüber seiner Rolle wird oftmals als Beweis für den geringeren künstlerischen „Wert“ des Films gegenüber dem Theater betrachtet. Die Beurteilung einzelner Darbietungen von Filmschauspielern wird meist ebenfalls an den Grad der „Verschmelzung“ von Person und Rolle geknüpft. Paul McDonald verwendet Barry Kings Terminologie der ‚impersonation‘ und ‚personification‘, um die Unterscheidung einer „guten“, quasi „unsichtbaren“ Darbietung von einer „schlechten“, die Person des Schauspielers betonenden, zu erläutern. Er weist darauf hin, daß beide Modi in einer einzigen Darbietung vermischt sein können, sieht jedoch das Schauspiel von großen Filmstars in erster Linie durch die ‚personification‘ geprägt (vgl. Paul McDonald 32).⁴⁷

Maltby und Craven unterscheiden in diesem Zusammenhang ganz ähnlich zwischen ‚integrated performance‘ und ‚autonomous performance‘, ohne jedoch letztere als besonders typisch für Stars zu betrachten:

⁴⁷ Eine deutlich aufwendigere Differenzierung schlägt beispielsweise Stephen Heath vor: Eine Rolle bestehe aus ‚agent‘ und ‚character‘, die zusammen mit der ‚person‘ des Schauspielers in ein ‚image‘ einfließen und am Entstehen einer ‚figure‘ beteiligt sind. Im Vergleich zu den erwähnten „simpleren“ Konzepten scheint eine solche Terminologie jedoch weder praktikabler noch hilfreicher zu sein. Vgl. Paul McDonald, S. 31-32.

Star acting simultaneously provides audiences with autonomous and integrated performances. The star is present as a production value and as a known bundle of personality traits, and therefore performs his or her star persona in a movie autonomously. At the same time the star is an actor ‚disappearing‘ into his or her role. (Maltby und Craven 250)

Mit der wachsenden Berühmtheit eines Filmstars steigt zweifellos auch die Tendenz des Publikums, die vermeintlich bekannte Persönlichkeit des Stars in der Rolle widergespiegelt zu sehen oder gar anzunehmen, der Star spiele gar keine Rolle beziehungsweise sei „ganz er selbst“.⁴⁸

In jedem Fall erfüllen Film- und Theaterschauspieler für die Zuschauer ähnliche Funktionen, und auch die Erlebnisse des Kino- und des Theaterbesuchs sind prinzipiell vergleichbar. Paul McDonald weist darauf hin, daß das Geschehen sowohl auf der Filmleinwand als auch auf der Theaterbühne durch einen Rahmen oder „Bildausschnitt“ markiert und von der Erlebniswelt des Zuschauers abgetrennt wird: „Whatever appears in the frame may be more or less similar to everyday life, but simply by appearing on screen the actor is immediately framed as apart from the everyday.“ (Paul McDonald 31)

Trotz historisch-kultureller Unterschiede wie zum Beispiel der Beleuchtung oder Verdunklung des Zuschauerraumes sind Theater und Kinos stets öffentliche soziale Räume, die zu Zeiten der englischen Restauration ebenso wie im 20. Jahrhundert auf mehreren Ebenen erotisch konnotiert sind:

We know – perhaps we remember – that the great dark room is a site of Eros: at the most banal level one of our culture’s places for adolescent sexual discovery, but also a place for public fantasy, for the public expression of ideas and actions we must each individually repress in our everyday behavior. (Maltby und Craven 20)

Auch die Beziehung des einzelnen Zuschauers zum Leinwand- oder Bühnengeschehen lebt nicht zuletzt von einer mehr oder weniger ausgeprägten Nähe zu Voyeurismus und Skopophilie, auf die sich ein ganzer psychoanalytisch ausgerichteter Forschungszweig stützt (vgl. Butler 1998, 347).

⁴⁸ Die großen Filmstudios unterhalten, wie bereits erwähnt, ganze PR-Abteilungen, die mit enormem Aufwand die „Vermischung“ der realen und der filmischen Persönlichkeiten ihrer Stars betreiben. Der Effekt dieser Illusion ist bei Filmfans beabsichtigt und legitim. Ein wissenschaftlicher Umgang mit Hollywoodfilmen wird hierdurch jedoch immens erschwert, da die Differenzierung zwischen Rolle und Darsteller oft praktisch nicht vollziehbar beziehungsweise gar nicht erstrebenswert ist, weil sie einer Betrachtung der Filme in ihrer Besonderheit weder als Kunstwerk noch als Unterhaltungsprodukt gerecht wird. Der Blickwinkel des Filmfans wird nicht und sollte auch nicht vollständig aus dem Blickwinkel des Filmwissenschaftlers verschwinden. Stars werden jedoch nicht nur lebenslänglich mit bestimmten Filmfiguren identifiziert, sondern diese fiktiven Figuren werden – im Gegensatz zum Theater – normalerweise ebenfalls „für immer“ mit einem bestimmten Schauspieler assoziiert (vgl. Maltby und Craven 252-256).

Die generellen Gemeinsamkeiten von Film- und Theaterschauspiel sind unbestritten. Schwieriger zu beantworten ist dagegen die Frage, ob Hollywoodfilme „auf einem Niveau“ mit den hier behandelten Dramen des englischen Literaturkanons verglichen werden können. Die Diskussion über einen – vermeintlichen – Gegensatz zwischen kommerzieller Populärkultur und „anspruchsvoller“ etablierter Kunst wird bereits seit langem, jedoch immer wieder aus aktuellem Anlaß geführt. In der Beschäftigung mit praktisch jedem Mainstream Kino wird der Zusammenhang zwischen Ernsthaftigkeit und Kunst besonders deutlich. Um Filme als Kunstwerke analysieren oder mit anderen Kunstwerken vergleichen zu können, müssen sie zunächst einmal „ernst genommen“ werden, was im Falle Hollywoods keinesfalls selbstverständlich ist. „Taking Hollywood seriously can often seem like a perverse activity, because the institutions of high culture and popular culture alike actively discourage us from doing so.“ (Maltby und Craven 14)

Allen gegenteiligen Beteuerungen zum Trotz hat Hollywood niemals nur „harmloses Entertainment“ produziert. Von Beginn an entstehen Filme in einem Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Schauspielkultur, kalkulierten Skandalen und moralischen Richtlinien; und das „neutrale“ Massenmedium Kino wird von der US-Regierung zu Propagandazwecken instrumentalisiert und von Schauspielern und Studiochefs zur Verfolgung ihrer parteipolitischen Interessen genutzt (vgl. Maltby und Craven 20; 82).

Die Traumfabrik Hollywood weckt bereits früh das Interesse von Wissenschaftlern der verschiedensten Disziplinen und gibt auch selber Studien, vor allem zur Erforschung des Publikumsgeschmacks, in Auftrag. In den 1940er Jahren gelten die Umfragen durch George Gallups ‚Audience Research Institute‘ als probates Mittel zur Analyse und Beeinflussung der Zuschauer. Der Gebrauch von Statistiken und „wissenschaftlichen“ quantitativen Methoden kann im Nachhinein jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch Gallups „objektive Fakten“ immer bereits als Konstruktion und Interpretation einer Sachlage verstanden werden müssen (vgl. Ohmer 61-63).⁴⁹

Im Zuge der modernen Kommunikationswissenschaften werden seit den 1950er Jahren die Auswirkungen der Filmindustrie auf ihre Konsumenten, das heißt in erster Linie auf die amerikanische Öffentlichkeit, untersucht (vgl. Tudor 1998, 191). Bereits 1946 verbringt die Anthropologin Hortense Powdermaker einen regelrechten Feldforschungsaufenthalt unter den „natives of Hollywood“ und kommt in ihrer

⁴⁹ Der Sammelband *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies* bietet einen hervorragenden Überblick zur Geschichte und unterschiedlichen Ansätzen der Publikumsforschung in Hollywood. Hg. Melvyn Stokes und Richard Maltby, London: bfi, 1999.

Veröffentlichung 1950 zu einem vernichtenden Urteil über *Hollywood the Dream Factory* (vgl. Maltby und Craven 4).⁵⁰

Journalisten, Kunstkritiker und Soziologen wie Max Horkheimer, Theodor Adorno und Walter Benjamin haben Powdermakers Ansichten bestätigt und die Kritik an Hollywoods Kitsch und Eskapismus mit Argumenten verschiedener politisch-ideologischer Denkschulen weiter untermauert (vgl. Maltby und Craven 23-30).

Such critical attitudes have lost little of their conviction in the intervening years [since the 1950s], and continue to present an obstacle to the task of taking Hollywood seriously, since by their predetermined criteria Hollywood is not serious, except perhaps as a symptom of a social condition in need of diagnosis. (Maltby und Craven 24)

Doch selbst wenn Hollywood „ernst genommen“ wird, dient es meist als wissenschaftliche Arena, in der die verschiedenen Disziplinen ihren Wettstreit um „korrekte“ Methoden, Definitionen und Perspektiven austragen. Andrew Tudor plädiert für eine Rückbesinnung der Cultural Studies auf ihre Wurzeln in der Soziologie und für eine Aufwertung klassischer soziologischer Methodik, während Graeme Turner im selben Sammelband zu *Film Studies* die überragende Bedeutung der Cultural Studies hervorhebt und von der Auteur-Theorie über Genre-Theorien bis hin zu ‚audience research‘ beinahe sämtliche Formen moderner Filmforschung als Vorläufer oder Unterkategorie der Cultural Studies definiert, da sie alle das Kino als Populärkultur erforschen und Filmtexte im Kontext ihrer Produktionsbedingungen betrachten (vgl. Tudor 1998, 193; Turner 196-199).

Die Arbeiten von Bordwell und Staiger, Maltby und Craven oder Tino Balio betreiben, nicht zuletzt als Antwort auf die erwähnten soziologischen Kritiken, eine Art „Ehrenrettung“ Hollywoods. Die Definition eines „klassischen“ Stils als Konsequenz und Ausdruck bestimmter Produktionsabläufe sowie Begrifflichkeiten wie „consumerist criticism“ und „commercial aesthetic“ sollen die Legitimität Hollywoods als Industrie und Forschungsgegenstand bekräftigen. Eine konsequente Behandlung von Hollywoodfilmen als Kunstwerken, wie sie von Vertretern der Auteur-Theorie betrieben wird, lehnen sie aufgrund ihrer Betonung technischer und ökonomischer Aspekte jedoch

⁵⁰ Die pejorativ verstandene Bezeichnung „Traumfabrik“ (Dream Factory) für Hollywood mag nicht zuletzt auf Powdermakers Veröffentlichung zurückzuführen sein, obgleich dies nicht eindeutig nachweisbar ist. Die Traumfabrik sei, so Powdermaker, von „unlösbaren Widersprüchen“ zwischen radikalen und reaktionären Ideen, Kooperation und brutalem Wettkampf, Genialität und Mittelmäßigkeit geprägt; Kapitalismus, Opportunismus und Affektiertheit seien die Maßstäbe allen Handelns. Auch die kategorische Trennung von Kunst und Kommerz beziehungsweise das Diktum der Unvereinbarkeit von Kunst und Hollywood wird nicht zuletzt von Hortense Powdermaker artikuliert.

explizit ab.⁵¹ Letztlich sind also auch diejenigen Ansätze, die Hollywood „ernst nehmen“, bemüht, jeweils mindestens einen anderen als unpraktikabel, einseitig oder veraltet zu entwerfen.

Nur äußerst selten wird die Forderung laut, daß Filmkritiker – oder Wissenschaftler generell – willens und fähig sein sollten, „to draw on the discoveries and particular perceptions of each theory, each position, without committing themselves exclusively to any one.“ (Wood 59) Die Suche nach einem geeigneten „Zugang“ und der besten, umfassendsten und einleuchtendsten Theorie ist nicht nur für Filme vonnöten, sondern ebenso für literarische Texte – und Kunst generell.⁵²

Zudem muß für jeden Text im einzelnen herausgefunden werden, wieviel Interpretation er „braucht“ beziehungsweise welche Bedeutungen jeweils im Text selbst, im Kon-Text zur Zeit seiner Entstehung und in der Wahrnehmung von Rezipienten anderer Epochen begründet liegen. Selbst wenn es gelingt, „objektive“ historische Bedeutungen zu rekonstruieren, bleibt deren Verhältnis zu späteren, subjektiven Reaktionen und deren neuen Kontexten zu klären (vgl. King 213). Künstlerische Texte unterscheiden sich von „gewöhnlichen“, alltäglichen Texten in erster Linie dadurch, daß sie von gesellschaftlich anerkannten Autoritäten als „Kunst“ wahrgenommen und klassifiziert werden.

To qualify as Art within the conventions of traditional western aesthetics, the thing in question must be [...] first of all a distinct ‚work of art.‘ Secondly, the ‚work‘ must express the sensibility of the artist who produced it, and thirdly, it must also require ‚work‘ from its viewer or reader before he or she can appreciate it.
(Maltby und Craven 27)

Vertreter der Auteur-Theorie sehen eben diese Bedingungen durch Hollywoodfilme erfüllt und erheben sie damit in den Rang „hoher“ Kunst. Maltby und Craven stellen

⁵¹ Die Auteur-Theorie wurde in den 1950er Jahren von Bazin, Truffaut u.a. in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinema* entwickelt; sie mißt Regisseuren den Status von ‚Autoren‘ zu und betrachtet die Filme einiger „Meister“ wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks als Teile eines Oeuvres, das eine erkennbare thematische und stilistische „Handschrift“ trägt. Kritiker werfen der Theorie vor, sie repräsentiere nicht die „typischen“ Hollywoodfilme einer Epoche, und die Auswahl der – ausschließlich männlichen – Regisseure sei subjektiv und willkürlich. Aufsätze der Auteur-Befürworter Andrew Sarris („Notes on the *Auteur* Theory in 1962“, S. 68-70) und Peter Wollen („The *Auteur* Theory“, S. 71-78) finden sich in *The Film Studies Reader*. Hg. Joanne Hollows, Peter Hutchings und Mark Janovich. London: Arnold, 2000. Eine ausführliche Darstellung der Entstehung und diversen Ausprägungen der Auteur-Theorie gibt Stephen Crofts, „Authorship and Hollywood“, S. 310-324.

⁵² Hollywoodfilme werden hier, mit Robert P. Kolker gesprochen, prinzipiell als Texte („coherent, delimited, comprehensible structure of meaning“) behandelt und sind als „film text“ mit anderen, beispielsweise literarischen Texten, vergleichbar. „In fact, any event that makes meaning can be called a text if we can isolate and define its outside boundaries and its internal structure – and our responses to it [...].“ (12) Zur speziellen „Textualität“ des Films, seiner Grenzen und Eigenschaften als Produkt einer komplexen Teamarbeit und individueller Rezeptionsmuster, vgl. Kolker, S. 11-14. Die klassischen hermeneutischen Fragen lassen sich nicht pauschal beantworten und bleiben auch nach Jahrhunderten der Theoriebildung zu einem gewissen Grad Ausdruck persönlicher Überzeugungen und Geschmäcker.

quasi auf umgekehrtem Weg eine Verbindung zwischen Hollywood und „echter“ Kunst her, indem sie sehr einleuchtend auf die Produktionsbedingungen, die Kompromisse und widerstreitenden Motive verweisen, denen selbst die Entstehung eines – inzwischen – unumstrittenen Meisterwerks wie Botticellis *Venus* unterworfen war. Die meisten der heute international anerkannten Kunstwerke seien als Auftragsarbeiten entstanden und erst nachträglich, oftmals Jahrhunderte später, in Museen und Fachdiskurse und somit in einen „sanitized and abstracted context“ überführt worden (vgl. Maltby und Craven 27).⁵³

Sogar das radikale Programm des Ästhetizismus zielt im 19. Jahrhundert weniger auf eine Isolierung der Kunst von jeglichem Kontext ab als auf ihre Aufwertung gegenüber den Werten und Normen des „normalen“, bürgerlichen Lebens: „In part aestheticism seems to have been a kind of reaction against the materialism and capitalism of the later Victorian period; and also against the Philistines who embodied what has been described as the ‚bourgeois ethos‘.“ (Cuddon, s.v. „aestheticism“)

Einerseits führt das Prinzip des ‚L’art pour l’art‘ tatsächlich zu einer Emanzipation des einzelnen Kunstwerks, wie sich beispielsweise in den Dramen Oscar Wildes zeigt, die sich sozialen und künstlerischen Regelwerken und Traditionen demonstrativ entziehen. Eine weitere Steigerung dessen sind die vielen Bonmots, die auch – oder gerade – außerhalb der Dramen quasi eigenständige „Texte“ mit einem künstlerischen Wert darstellen. Doch andererseits besitzt Wildes provokantes Diktum, ein „möglichst künstliches Leben“ führen zu wollen, sehr konkrete moralische und politische Implikationen, und die Genres, Inhalte und Aufführungsorte seiner Theaterstücke sind in keinsten Weise von ihrem zeitgenössischen Hintergrund losgelöst.

Denn Wildes Dramen sind, genau wie alle anderen hier behandelten Theaterstücke und Filme, nicht zuletzt kommerzielle Unterhaltung und „Gebrauchsliteratur“. Sämtliche Autoren und Filmproduzenten sind daran interessiert oder sogar zwingend darauf angewiesen, den populären zeitgenössischen Geschmack zu treffen und haben oft bereits bei der Konzeption der Stücke ein spezielles Publikum oder konkrete Schauspieler für bestimmte Rollen im Blick. Eines der stärksten Unterscheidungsmerkmale stellen für den vorliegenden Textkorpus vermutlich gerade die verschiedenen Publika dar, die von der englischen Oberschicht der Restauration bis zu

⁵³ Die Argumentation von Maltby und Craven zielt zwar nicht auf eine Bekräftigung des künstlerischen Wertes von Hollywoodfilmen ab, sondern vor allem auf eine Legitimierung der Filme als wissenschaftliche Forschungsgegenstände. Ihr „consumerist criticism“ schließt neben einer Analyse der „commercial aesthetic“ eine Betrachtung der Filme als Kunstwerke oder Literatur-ähnliche Texte prinzipiell jedoch nicht aus.

den Millionen amerikanischer Kinogänger aus verschiedensten Gesellschafts- und Altersgruppen immer umfangreicher und heterogener werden.

Douglas Gomery bedauert, daß bis dato keine praktikable Theorie die Betrachtung Hollywoods als Industrie mit einer Analyse der ästhetischen und ideologischen Aspekte der Filmtexte und ihrer Rezeption verbinde – eine Überzeugung, die praktisch alle genannten Filmforscher zu teilen scheinen, die Hollywood als Produkt ökonomischer, technischer und politischer Prozesse begreifen (vgl. Gomery 245). Tatsächlich stellt jedoch beispielsweise der New Historicism einen solchen etablierten und nützlichen Ansatz dar, mit dem Stephen Greenblatt eine Alternative sowohl zum ‚old(er) historicism‘ als auch zum ‚new criticism‘ formuliert hat, ohne jedoch, wie King zurecht bemerkt, deren Methoden und Erkenntnisse vollständig abzulehnen (vgl. King 215). Die Fähigkeit eines Kunstwerks, allein aufgrund seines ästhetischen Eigenwertes die Rezipienten zu fesseln (‚wonder‘), sei untrennbar mit dem historischen Kontext seiner Entstehung (‚resonance‘) verbunden (vgl. King 216). Greenblatt strebt daher ausdrücklich eine kombinierte Betrachtung von „literary foreground“ und „political background“ an:

Such distinctions do in fact exist, but they are not intrinsic to the texts; rather they are made up and constantly redrawn by artists, audiences, and readers. These collective social constructions on the one hand define the range of aesthetic possibilities within a given representational mode and, on the other, link the mode to the complex network of institutions, practices, and beliefs that constitute the culture as a whole. In this light, the study of genre is an exploration of the poetics of culture. (Greenblatt 6)

In Anlehnung an Foucaultsche Terminologien soll der New Historicism Diskursanalysen ermöglichen, deren Ergebnisse nicht mehr „totalisierende Gesamtbehauptungen und Metanarrationen“ sind, sondern ausschnittshafte historische Erläuterungen, die ebenso als „Texte“ verstanden werden wie die Objekte ihrer Untersuchungen: „Sinn machen in dieser unendlichen Stofffülle, die Ergebnis und Problem jedes Historismus ist, erfordert den Mut zur Auswahl und zur Kunst der Darstellung. Die Vertextung darf dem New Historicist nicht mehr einfach unterlaufen, sie ist [...] seine eigentliche Leistung.“ (Baßler 18)

Die „Dekonstruktion“ der klassischen Hermeneutik durch den New Historicism wird von Baßler allerdings weitaus drastischer dargestellt, als dies sinnvoll oder von Greenblatt intendiert wäre (vgl. Baßler 11). Der New Historicist löst keine völlig neuen Aufgaben, sondern formuliert die Grenzen althergebrachter Vorstellungen von Textualität und Historizität und ist sich als Wissenschaftler der Problematik jeglicher Interpretationen stärker bewußt (vgl. Baßler 18-19).

Die Prinzipien des New Historicism lassen eine intermediale, intertextuelle, interkulturelle Betrachtung einzelner Texte und Genres nicht nur praktikabel und sinnvoll, sondern sogar notwendig erscheinen, um zu einem möglichst umfassenden Verständnis zu gelangen. Elisabeth Bronfen geht mit ihrem Konzept des ‚Cross-Mapping‘ noch einen Schritt weiter, indem sie auf definitive Beweise für historische Fakten und eindeutige Ursachen und Wirkungen ganz verzichtet. Stattdessen untersucht sie in Anlehnung an Greenblatts Idee von einem „Austausch sozialer Energien“, wie und warum bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Themen immer wieder in Kunstwerken auftauchen, die auf den ersten Blick in keinerlei historischem oder ästhetischem Zusammenhang stehen. Ein solches Vorgehen erfordert sowohl „einen imaginären Sprung durch Raum und Zeit“ als auch eine besondere Betonung der „Kraft der Interpretation“:

Denn ein auf Analogien basierendes *cross-mapping*, das von einer produktiven Verschränkung von vergangenen und gegenwärtigen kulturellen Prozessen zehrt, fordert den Interpretierenden heraus, eine Denkfigur von immer neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, aus immer wieder unterschiedlichen Richtungen an sie heranzugehen. (Bronfen 12)

Bronfen beschäftigt sich beispielsweise mit der „Denkfigur“ der *Femme fatale* und deren unterschiedlichen Erscheinungsbildern in der Oper, in literarischen Werken und im Hollywood-Genre des Film noir. Ihre Analysen sind per definitionem intertextuell und intermedial ausgerichtet und verbinden klassische Textinterpretationen mit einem bewußt ausschnitthaften Aufzeigen einzelner „Diskursfäden“ im Sinne des New Historicism.

In Anlehnung an Bronfens Terminologie kann die vorliegende Arbeit als Cross-Mapping der Denkfiguren „Geschlechterkampf“ und „Sittenkomödie“ bezeichnet werden; denn die *Comedy of Manners* wird hier nicht nur als ein spezifisches Genre der englischsprachigen Theaterliteratur verstanden, sondern auch als ein Darstellungsmodus, quasi eine generische Geisteshaltung, die sich – fast dreihundertfünfzig Jahre nach der englischen Restauration – thematisch und stilistisch in einem Hollywoodfilm ausdrücken läßt, ohne dabei im entferntesten fremd oder antiquiert zu wirken. Zudem erfüllt die Betrachtung der *Screwball Comedy* als Teil der *Comedy of Manners*-Tradition Bronfens Forderung nach „neuen Gesichtspunkten“, und zwar umso dringender, da dieser Zusammenhang, wie noch zu zeigen sein wird, bislang von amerikanischen Filmwissenschaftlern systematisch bestritten wird.

Allerdings sind Bronfens „imaginäre Sprünge durch Zeit und Raum“ zur Rechtfertigung der Bezeichnung „Screwball Comedy of Manners“ gar nicht notwendig. Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen hier behandelten Epochen, Genres und Medien wurden – der Gefahr einer übersimplifizierenden Metanarration wohl bewußt – von diversen Autoren bereits hinlänglich ausgeführt. Die Tradition der britischen Comedy of Manners von der Restoration Comedy bis zu Dramatikern des 20. Jahrhunderts wie Maugham und Coward (und noch weiter) ist ebenso als Tatsache akzeptiert wie der englische Beitrag zur Popularität der Gesellschaftskomödie am Broadway der zwanziger Jahre und die ebenfalls enge Verwandtschaft von Broadway und Hollywood in den 1930er Jahren.

In der Bezeichnung „Screwball Comedy of Manners“ werden diese jeweils isoliert behandelten Abschnitte von 1660 bis 2002 als historischer roter Faden zusammengeführt oder im Sinne des New Historicism „vertextet“. Die jeweiligen kulturgeschichtlichen Hintergründe verhielten sich demnach zu den einzelnen Theaterstücken, wie die gesamte Darstellung der englischen Comedy of Manners zum Filmgenre der Screwball Comedy of Manners: als Informationen, die aus einer „Stofffülle“ ausgewählt wurden, um sich der Gestalt der Screwball Comedy Texte möglichst sinnvoll zu nähern. Ergänzt wird diese Annäherung durch die bereits dargelegten ökonomischen, technologischen, kulturhistorischen, politischen und sozialen Informationen zur Filmfabrik Hollywood und den USA der 1930er Jahre, oder genauer zu den Produzenten, Rezipienten und Kritikern der hier behandelten Screwball Comedies.

Je nach Sichtweise oder Schwerpunktsetzung kann dies als „typisches“ Vorgehen verschiedener, einander überlappender Forschungsansätze ausgelegt werden: als Cross-Mapping und New Historicism-Arbeit oder als Fallstudie zum populären amerikanischen Kino im Sinne der Cultural Studies, oder aber als Analyse einer „kommerziellen Ästhetik“ im Sinne Maltbys, oder auch schlicht als klassisch hermeneutischer Versuch des Sinn-Machens und der Textinterpretation.

In den folgenden Kapiteln werden Screwball Comedies of Manners als Genrefilme gesehen, als kommerzielle Produkte der Unterhaltungsindustrie Hollywood, als Starvehikel, als Reflektionen, Zerrbilder oder Wunschvorstellungen vom Leben in den USA der dreißiger Jahre und als Nachfolger der Comedy of Manners. Einige Filme können zudem als Auteurfilme, Adaptionen von Bühnenstücken oder „prestige pictures“ der Majors bezeichnet werden. Prinzipiell werden die Filme jedoch immer

auch als eigenständige Texte behandelt, die selbst von ihrem Entstehungskontext losgelöst als Unterhaltung konsumierbar und als ästhetische Werke interpretierbar sind.

6.2 Die Screwball Comedy of Manners als Filmgenre

A brand of comic film that originated in the mid-1930s, characterized by a zany, fast-paced, and often irreverent view of domestic or romantic conflicts that ultimately are happily resolved. Witty repartee and unlikely situations were also elements of the screwball comedy. This type of film offered escapism for Depression-era audiences. Frank Capra's *It Happened One Night* (1934) is often cited as the film that typifies the genre [...]. (Beaver 304)

[I]ts main elements were irreverent humour, vernacular dialogue, fast pace, and eccentric characters. The comic style was derived from Broadway farces of the late twenties, with the addition of physical humour bordering on the slapstick of silent films. (Bawden 621)

Solche knappen Definitionen einschlägiger Filmlexika vermitteln eine grobe Vorstellung der Screwball Comedy, wiederholen jedoch auch Charakteristika und vermeintlich klassische Filmbeispiele, die bei einer näheren Betrachtung des Genres als eher atypisch auffallen. Der Begriff „Screwball“ bezeichnet im amerikanischen Slang seit den 1930er Jahren sowohl eine exzentrische Person als auch im Baseball einen angeschnittenen, schwer einzuschätzenden Ball und einen unkonventionellen Spieler; zudem werden die Begriffe „screwy“ und „having a screw loose“ bereits im Großbritannien des 19. Jahrhunderts mit Betrunkenheit und Verrücktheit konnotiert (vgl. Gehring 1986b, 4). „As a result, by the early 1930s ‚screwball‘ successfully brought together a number of connotations in a single slang and streetwise term: lunacy, speed, unpredictability, unconventionality, giddiness, drunkenness, flight, and adversarial sport.“ (Sikov 1989, 19)

So enthält schon die Bezeichnung „Screwball Comedy“ die essentiellen Merkmale, über die auch in der Literatur ein breiter Konsens herrscht. Die wohl komprimierteste Definition des Genres ist seine Bezeichnung als Kampf der Geschlechter: „[T]he Screwball Comedy is a Battle of the Sexes“ (Everson 579). Der Aspekt des Kämpfens kann in mehrfacher Hinsicht kaum überbewertet werden: „The concept of battle, both verbal and physical, is such a central aspect of screwball comedy that the films are often referred to as battle-of-the-sexes films.“ (Campbell 84)⁵⁴ Kampf muß hierbei als äußerst

⁵⁴ Unabhängig von ansonsten stark divergierenden Auffassungen bezeichnen praktisch sämtliche Autoren die Screwball Comedy als „elitist variant of the eternal battle of the sexes“ (Haskell 1989, 10), „verbal and physical sparring referred to as the battle of the sexes“ (Lent 315), „battle of the sexes“ (Schatz 150), „verbal foreplay between the sexes“ (Beach 53), „sex-antagonism game“ (Beaver 305) oder „eccentrically

komplexe Aktivität verstanden werden, die sowohl intrigante Manöver, aggressive Wortgefechte und Handgemenge als auch faires Kräfteressen im Sinne eines sportlichen Wettkampfes umfaßt.

Die Screwball-Protagonisten führen somit eine wichtige Tradition der Restoration Comedy und der nachfolgenden Comedies of Manners fort, erweitern sie allerdings entsprechend der veränderten gesellschaftlichen Situation des 20. Jahrhunderts und der neuen Möglichkeiten des Mediums Film. Denn während sich der Geschlechterkampf insbesondere der Restoration Comedy fast ausschließlich auf den ‚repartee‘, die verbale und intellektuelle Auseinandersetzung beschränkte, können gerade die Screwball-Heldinnen eine ganze Reihe von Orten und Aktivitäten zur Demonstration ihres ‚wit‘ und ihrer Energie nutzen und sich dabei bis dato unvorstellbare Freiheiten herausnehmen.

Denn nicht nur die Genre-Bezeichnung „Screwball“ stammt aus dem Baseball; auch in den einzelnen Screwball Comedies sind praktisch sämtliche Formen von Spielen zu finden. Sportarten wie Golf und Tennis, Kinderspiele wie Fangen und Verstecken, musische Aktivitäten wie Klavierspiel, Gesang und Tanz sowie Rollenspiele mit zum Teil abenteuerlichen Kostümierungen treiben auf inhaltlicher Ebene die Filmhandlung voran und bieten dem Publikum und den Figuren untereinander zugleich Gelegenheit zur Charakterstudie. Tina Lent führt die Bedeutung des Spiels für die Entwicklung und als Ausdruck einer Liebesbeziehung direkt auf die amerikanische Jugendkultur zurück. Gemeinsames Ausgehen, Tanz, Sport und sonstige Formen der Massenunterhaltung – zu denen auch und gerade das Kino gehört – hätten seit den 1920er Jahren als Teil einer „fun morality“ die Geschlechterbeziehungen in entscheidender Weise geprägt (vgl. Lent 322). Hierzu gehöre auch die Tendenz vieler Screwball Comedies, in diversen Rollenspielen die Zusammengehörigkeit oder auch Inkompatibilität einzelner Figuren besonders plastisch auszudrücken.⁵⁵

Die Bereitschaft und Fähigkeit zu spielen – mit Gegenspielern und Mitspielern, mit Worten und Ideen, sogar mit der eigenen Identität – hebt die Protagonisten von ihrer Umgebung ab und verbindet sie, mitunter nolens volens, als Liebespaar. Das ‚gay

comic battle of the sexes, with the male generally losing“ (Gehring 1986a, 178). Babington und Evans betiteln gar das Genre selbst als „Hollywood comedy of the sexes“. „The comic idea [...] was more than a battle of the sexes – it was a war between two creative people.“ (McCaffrey 135)

⁵⁵ Zur Bedeutung des Spiels als Teil des Liebeswerbens („courtship“) siehe auch Andrea Ann Campbell, S. 120, Bruce Babington und Peter W. Evans, S. 37, Maria DiBattista, S. 16-19 und Donald McCaffrey, S. 131; auch Molly Haskell spricht sehr zutreffend von „mating games“, vgl. Haskell 1989, S. 10.

couple' der Screwball Comedy verdient diese Bezeichnung im Sinne von John Harrington Smith ebenso wie ihre Restoration Comedy-Vorgänger, da Held und Heldin auch hier mit Witz und Schlagfertigkeit ein „love duel“ ausfechten und nicht dank einer einseitigen „Eroberung“, sondern in einem „teasing courtship game“ zueinander finden (vgl. Smith 47 und 48). Der Psychologe und Verhaltensforscher Frederick Buytendijk stellt mit Blick auf den besonders dynamischen, von Überraschungen lebenden Charakter des Spiels im Kontext von Sexualität und Liebeswerben fest: „Das Liebesspiel ist das reinste aller Spiele.“ (Buytendijk 121)

Zudem stehen Spielen und das Spielerische nicht nur oft als Metapher für eine Liebesbeziehung, sondern auch für die Komödie per se: „Now, comedy is a game, a game that imitates life.“ (Bergson 105) Sypher sieht dies als wertvolle Möglichkeit, Unlogisches und Unwahrscheinliches auf der Bühne greifbar zu machen: „Unlike tragedy, comedy does not have to guard itself by any logic of inevitability, or by academic rules.“ (Sypher 219) In der Screwball Comedy kommt also das spielerische Element der Komödie mit dem einer – noch dazu unkonventionellen – Liebesbeziehung zusammen und potenziert sich gegenseitig.

Ein sinnvolles und vergnügliches Spiel ist jedoch nur zwischen ebenbürtigen Partnern möglich. Nicht umsonst wird daher immer wieder die Gleichberechtigung der Screwball-Protagonisten beziehungsweise insbesondere die Aufwertung der weiblichen Rolle betont.⁵⁶ Dies mag, wie Gehring bemerkt, in den 1930er Jahren tatsächlich ein Novum im amerikanischen Humor gewesen sein, doch der Reiz eines egalitären komischen Liebespaares wurde andernorts schon sehr viel früher erkannt und umgesetzt: „Love can now [after 1660!] be played as a game, by two well-matched players – neither under a handicap, neither given a special advantage.“ (Smith 41) Auch George Meredith hatte bereits 1877 in seinem *Essay on Comedy* einen kausalen Zusammenhang zwischen der Gleichberechtigung der Geschlechter, dem Zivilisationsgrad einer Gesellschaft und dem Stellenwert der Komödie gesehen:

[T]here never will be civilization where comedy is not possible; and that comes of some degree of social equality of the sexes. [...] But where women are on the road to an equal footing with men, in attainments and in liberty [...] there, and only waiting to be transplanted from life to the stage, or the novel, or the poem, pure comedy flourishes [...]. (Meredith 32)

⁵⁶ Dieser Aspekt wird ausführlich behandelt von Molly Haskell 1989, S. 12; Donald McCaffrey, S. 131 und 137; Wes Gehring 1986b, S. 59; Maria DiBattista, S. X; Bruce Babington und Peter W. Evans, S. 12-14.

Das konservative Ende in Form eines Eheversprechens, das die Screwball Comedy mit allen Liebeskomödien im Film – und sämtlichen Nachfolgern der griechischen Neuen Komödie – verbindet, wird oftmals als Indiz für den reaktionären Charakter des Genres gewertet.⁵⁷ Laut Shumway „mystifiziert“ das Genre Ehe und Liebe und die historische Realität einer explodierenden Scheidungsrate, die direkt auf gesteigerte Erwartungshaltungen, auch durch den Einfluß Hollywoods, zurückzuführen sei. Nur durch die Heirat am Filmende sei die Illusion einer dauerhaften Vereinbarkeit von Liebe und Ehe aufrecht zu erhalten (vgl. Shumway 385). Seine Filmanalysen (z.B. zu *The Awful Truth*) belegen diese Argumente jedoch in keinsten Weise; Ehe und Scheidung werden nicht „mystifiziert“, sondern diskutiert und problematisiert. Genau wie in der *Comedy of Manners* gilt jedoch auch hier, daß die Bestätigung etablierter gesellschaftlicher Werte und Institutionen keineswegs zwangsläufig die sklavische Unterordnung des Individuums beziehungsweise des ‚gay couple‘ unter erdrückende Normen bedeutet. Wenn die Screwball-Protagonisten am Ende heiraten, wiederheiraten oder sich verloben, dann tun sie dies zu ihren eigenen Bedingungen und mit klaren, oftmals eigenwilligen Vorstellungen von Ehe, Liebe und Partnerschaft, die zuvor ausführlich dargelegt, debattiert und getestet wurden.

Hiermit vollzieht die Screwball Comedy eine deutliche Abkehr von traditionellen filmischen Darstellungen der Thematik, was Tina Lent auf drei Faktoren zurückführt: „[A] redefined image of woman, a redefined view of marriage and a redefined idea of cinematic comedy.“ (Lent 316) Die Protagonistinnen seien mit ihrem selbstbewußten Auftreten und ihren gleichberechtigten Beziehungen zu Männern legitime Nachfolgerinnen des „flapper“ der zwanziger Jahre. Das „Screwball Ideal“ einer Ehe, die auf Liebe, sexueller Anziehung und Freundschaft basiert, sei ebenfalls ein direktes Produkt des veränderten Zeitgeistes:

Sociologists, psychologists, psychiatrists, jurists and physicians, writing in marriage manuals, college texts and in the popular literature of advice columns and mass-circulation magazines, attempted to shift the primary focus of marital happiness from the family to the romantic-sexual union between the husband and the wife. (Lent 320)

Oftmals ist die Gleichberechtigung der Geschlechter in Screwball Comedies sogar zuungunsten des Mannes gestört. Laut Gehring basiert das Genre auf der altbekannten

⁵⁷ Nicht alle Autoren sehen das Genre als „potential resistance against the patriarchal culture of courtship and marriage [...] by allowing women, in particular, to reexamine their parameters for romantic love, sex, and union.“ (Scodari 24) In einer *Film Quarterly* Debatte wird Kays Bedauern über die Unterdrückung der Screwball-Heldin von Poague gekontert: „I do not take it that marriage (in art or life) in and of itself represents the domination of male over female.“ (Poague 63)

„'boy-meets-girl' formula turned topsy-turvy. It generally presented the eccentric, female-dominated courtship of the American rich, with the male target seldom being informed that open season had arrived.“ (Gehring 1986b, 3) Auch damit kostet die Screwball Comedy, wie schon in puncto Spiel, ein prototypisches Element komischer Genres besonders aus. Denn Henri Bergson sieht eben jene Umkehrung gewohnter Rollen und Abläufe – „everything that comes under the heading of ‚topsyturvydom‘“ – als eine der fundamentalen Formen des Komischen (Bergson 121).

Neben diesen traditionellen komischen Elementen, die die Bezeichnung einer Screwball Comedy of Manners rechtfertigen, ist das Genre natürlich auch von spezifischen Faktoren geprägt, die ihm erst seinen eigenständigen Charakter verleihen. Ohne die kulturgeschichtlichen Hintergründe der „goldenen“ Ära Hollywoods, ohne den Production Code, den Tonfilm und den Einfluß des Broadway wäre die Screwball Comedy so nicht denkbar.⁵⁸

Die Einschränkungen des Production Code führen in diesem Genre dazu, daß die Behandlung der potentiell „gefährlichen“ Thematik der Geschlechterverhältnisse permanent am Rande des Erlaubten balanciert. Das Zusammenspiel der Darsteller ist perfekt inszeniert und choreographiert, und die Dialoge sind mit einer Vielzahl von Zwischentönen und Anspielungen aufgeladen. „Talented directors, writers, and stars were certainly not about to get rid of sexuality, so they simply found ways to slip it in on the sly.“ (Sikov 1989, 20) Wortwitz, verbale und visuelle Zweideutigkeiten werden von einem „geübten“ Publikum und „Hollywood-Kennern“ problemlos entschlüsselt und machen den besonderen Reiz der Screwball Comedy aus. Sie erfüllt somit ein weiteres wesentliches Merkmal der Komödie, nämlich eine „intensified version of language and behavior“ zu sein (vgl. Horton 9).⁵⁹

Die Screwball Comedy konnte erst nach einer erfolgreichen Einführung des Tonfilms, also etwa zu Beginn der 1930er Jahre, entstehen. Die neue Technologie schuf

⁵⁸ Sämtliche noch folgenden Filmanalysen konzentrieren sich, auch um eine annähernd symmetrische Vergleichsbasis zu den Theaterstücken zu schaffen, nicht in erster Linie auf spezifische filmische Stilmittel, sondern auf die Filmhandlung als dramatischen Text. Diese Betrachtungsweise unterstreicht den quasi „unsichtbaren“ Produktionsstil oder „continuity style“, der im dominanten Hollywood-Kino der 1930er Jahre bereits fest etabliert war und durch den Tonfilm weiter perfektioniert wurde: „In general, this style aims to present a coherent, stable, clearly defined space in which film technique is used to call the audience's attention to the most salient narrative information at each moment. In this style, lighting, costume, and figure placement will not change noticeably from shot to shot. Spatial continuity will be further assured by staging and shooting the action so that the camera is always on the side of the action.“ David Bordwell und Kristin Thompson 1998, S. 111.

⁵⁹ Sarris' Ansicht, der Production Code habe die Filme vom Sex und damit auch von jeglichem Witz befreit („audiences were no longer amused“), wird offensichtlich weder vom zeitgenössischen Publikum noch von nachfolgenden Kritikern geteilt. Vgl. Andrew Sarris 1998, S. 96.

die Rahmenbedingungen für eine „sophisticated comedy“, die von schnellen, geistreichen Dialogen lebt (vgl. McCaffrey 130). Tatsächlich wird „the addition of sophistication to slapstick“ oft als Quintessenz des Genres betrachtet (vgl. Thomaier 254; Sarris 1998, 99). Es wäre jedoch falsch, die Screwball Comedy auf die simple Kombination von grobschlächtiger Stummfilm- mit intelligenter Tonfilm-Komödie zu reduzieren. Elemente physischer Komik wie tolpatschige „Verfolgungsjagden“ oder akrobatische Einlagen sowie unfreiwillige Verkleidungen und exzessive Clownerie mögen an Charlie Chaplin erinnern, besitzen jedoch als eines von vielen komischen Stilmitteln einen geringeren Stellenwert als im Stummfilm und erfüllen zudem andere Funktionen. „In contrast to slapstick comedy, which relied upon a central actor (usually male) whose identity developed from film to film, who was misogynistic in vision and was innocent of sex, the screwball comedy divided the central figure into a male and a female, was more egalitarian in its vision, and featured sexual antagonism as the motivating force.“ (Lent 327)

Auch der Broadway hat die Screwball Comedy ganz entscheidend beeinflusst. Die große Zahl eloquenter Darsteller und Autoren, die mit der Einführung des Tonfilms in Hollywood engagiert wurden, importierten automatisch stilistische und inhaltliche Elemente in die Filmwelt, was sich in der Screwball Comedy beispielsweise an der Bedeutung New Yorks, dem Zentrum des modernen gehobenen Lebensstils, zeigt (vgl. Sikov 1989, 23). Die Nähe speziell dieses Genres zur Broadway-Komödie ist so groß, daß Ed Sikov den Engländer Noel Coward als ihren bedeutendsten dramatischen Wegbereiter betrachtet, wenn auch Cowards Stücke selbst keineswegs mit „reinen“ Screwball Comedies zu verwechseln seien (vgl. Sikov 1989, 24-25).

In jedem Fall sind die Broadway-Komödien der 1920er und 1930er Jahre hervorragend für eine Adaption durch Hollywood geeignet. Der sprichwörtliche Glamour der Majors dient in Screwball Comedies als „production value“, aber auch als bewußtes stilistisches Element. Schonungslose Komik relativiert hier Reichtum und Schönheit der Darsteller und Settings, doch umgekehrt „dämpft“ der Glamour auch das herzhaft Lachen über vermeintlich lächerliche Figuren: „Rarely has the ridiculous been so inextricably linked with the sublime. [...] It is difficult, at times, to decide exactly what is undercutting what.“ (Sikov 1989, 28)

Eine weitere, komplexe Ursache für die Entstehung der Screwball Comedy hat Wes Gehring herausgearbeitet; für ihn ist sie das Ergebnis eines Paradigmenwechsels in der amerikanischen Komödie. In den 1930er Jahren sei der Typus des „crackerbarrel

Yankee“ von einem fundamental unterschiedlichen „anti-hero“ abgelöst worden, der im Screwball Protagonisten seinen perfekten Ausdruck gefunden habe. Der „anti-hero“ zeichne sich durch fünf Kriterien aus: „[A]bundant leisure time, childlike nature, urban life, apolitical outlook, and basic frustration.“ (Gehring 1986b, 37) Gehring ordnet den „Yankee“ und den „anti-hero“ jeweils den Filmen der Regisseure Frank Capra und Leo McCarey zu und betrachtet dementsprechend nur McCareys Filme als Screwball Comedies.⁶⁰ Mit dem Ausschluß von Capras Filmen aus dem Screwball Kanon widerspricht er einer Vielzahl von Kritikern und Filmwissenschaftlern, die Capras *It Happened One Night* von 1934 sogar als konstituierenden Film des Genres bezeichnet hatten (vgl. Gehring 1986b, 6). Seine schlüssige und konsequente Argumentation hebt sich jedoch wohltuend von denjenigen Autoren ab, die einen vermeintlich „klaren“, etablierten Filmkorpus ohne kritisches Hinterfragen als feste Größe behandeln oder deren Filmauswahl mit ihrer eigenen Definition des Genres nach logischen Kriterien nicht übereinstimmt.

Ein im Zusammenhang mit Screwball Comedies oft genannter, aber stets falsch bewerteter Aspekt ist der historische Hintergrund der Great Depression. Die sorgenfreien und luxuriösen Filmwelten gelten als willkommene Zuflucht für eine gebeutelte amerikanische Bevölkerung.⁶¹ Doch dies gilt für den Konsum von Hollywoodfilmen generell und ist auch in Zeiten wirtschaftlicher Prosperität zu beobachten.

[T]here is really no evidence that Depression audiences liked comedies and musicals more than melodramas, historical dramas, or horror films. [...] If audiences were simply paying for a means of escape, they were escaping frequently into a world in which mobsters gunned each other down (*Scarface*, 1932), gigantic apes terrorized midtown Manhattan (*King Kong*, 1933), and neurotic women ruined their lives (*Stella Dallas*, 1937; *Jezebel*, 1938). (Sikov 1989, 16)

Zugleich wird paradoxerweise gerade den glamourösen „eskapistischen“ Filmen eine subversive Kritik am Reichtum oder gar eine Versöhnung der sozialen Klassen attestiert.⁶² Oftmals liegt der Grund für diese Fehleinschätzung in einer Filmauswahl,

⁶⁰ Der prototypische „Yankee“, den Gehring als „dominant figure in American humor since the 1830s“ ausweist, geht nicht zuletzt auf die bereits ausführlich besprochene Figur des Dieners Jonathan in Royall Tylers Komödie *The Contrast* zurück. Die betonte Diskrepanz zwischen den amerikanischen Patrioten Jonathan und Colonel Manly einerseits und der Form und den Figuren einer europäischen Comedy of Manners andererseits spiegelt sich also auch in Gehrings Differenzierung zwischen Capras „Yankee“-Protagonisten und denen der Screwball Comedy wider; vgl. Wes Gehring 1978, S. 67.

⁶¹ Der Tenor der Vertreter einer Eskapismus-Theorie lautet: „Audiences didn't want reminders of what lurked outside. They wanted distraction. They got it.“ (Hagen 40) Vgl. auch Andrew Sarris 1998, S. 89, und Frank Beaver, S. 304.

⁶² Vertreter der Theorie, die Screwball Comedy kritisiere das privilegierte, aber keineswegs sorgenfreie Leben einer amerikanischen Oberschicht oder zelebriere gar die Lösung von Klassenkonflikten, sind Christopher Beach (dessen Filmauswahl allerdings keiner stringenten Definition zu folgen scheint), S. 49,

die Frank Capras sozialkritische Komödien irrtümlicherweise als prototypische Screwball Comedies behandelt: „Screwball comedy, however, is about madcaps, not messages. In fact, the genre has, on occasion, even parodied Capra’s work.“ (Gehring 1986a, 185) Doch selbst „eindeutigeren“ Vertretern des Genres wird häufig eine politische Dimension zugeschrieben, die weder durch eine „unkritische“ noch durch eine subversive Lesart der Filme zu rechtfertigen ist.

Tatsächlich besteht kein Zweifel daran, daß sämtliche Screwball-Protagonisten von Beginn bis Ende des Films der Oberschicht angehören und daß sie, wenn überhaupt, für individuelle Verfehlungen und nicht etwa ihrer Herkunft wegen kritisiert werden. Soziale Unterschiede werden nicht nur nicht überwunden, sondern sogar als komisches Moment instrumentalisiert. Bedienstete fungieren als komische ‚stock characters‘, und die Liebe und Zusammengehörigkeit des Screwball ‚gay couple‘ wird nicht zuletzt mittels unzulänglicher Rivalen aus niedrigeren Gesellschaftsschichten demonstriert. Diese werden entweder dem Mitleid oder dem Spott des Publikums preisgegeben, doch in beiden Fällen unmißverständlich und unabänderlich in ihre sozialen Grenzen gewiesen, „for reconciliation in these films never occurs at the expense of the power and the privilege of the rich“ (Shumway 390).

Die positive, sogar verherrlichende Darstellung der reichen und schönen Filmfiguren beziehungsweise Schauspieler steht ebenso wie ihre Bewunderung durch das Publikum in völligem Einklang mit der Logik von Hollywoods Filmproduktion, Star System und Fankultur. Das Beharren vieler Autoren auf einer sozialkritischen Komponente des Genres scheint eher einem Wunschdenken als einer inner- oder außerfilmischen Realität zu entspringen. Denn wenn die Screwball Comedy – zu Unrecht – als Ausdruck der Überwindung von Klassenunterschieden gesehen wird, so impliziert dies immerhin, daß auch die amerikanische Demokratie eben keine klassenlose Gesellschaft ist und sich in diesem Punkt weniger als gewünscht von vermeintlich undemokratischeren Staaten und besonders von Großbritannien unterscheidet.

Einige der oben genannten (Film)wissenschaftler scheinen diesbezüglich ein gewisses Unbehagen zu verspüren, das sich jedoch kaum jemals an konkreten Textpassagen festmachen läßt, sondern eher in Form von – womöglich unbewußten – Widersprüchen und patriotischen Floskeln mitschwingt. Hinzu kommt in vielen Fällen noch die vermeintliche Notwendigkeit, jedes Hollywood-Genre als zutiefst amerika-

nisches Genre zu identifizieren. Was dem Inbegriff der amerikanischen Unterhaltungsindustrie entspringt, so die ebenfalls nur diffus erkennbare Logik, kann und darf nicht am Kern eines amerikanischen, demokratisch-egalitären Selbstverständnisses rütteln.

Filmgenres sind die Produkte komplexer kultureller, technischer, ökonomischer und politischer Einflüsse und Gegebenheiten. Vor allem besitzen sie eine starke soziale Komponente; sie kristallisieren sich in einem interaktiven Prozeß zwischen Konsumenten und Produzenten aus einer Vielzahl konkurrierender populärer Schemata heraus und erfüllen wichtige soziale Funktionen.⁶³

Auch Rick Altman bevorzugt einen „ritual approach“ gegenüber einem „ideological approach“, demzufolge jedes Genre eine spezifische „Lüge“ sei:

Whereas the ritual approach sees Hollywood as responding to societal pressure and thus expressing audience desires, the ideological approach claims that Hollywood takes advantage of spectator energy and psychic investment in order to lure the audience into Hollywood's own positions. (Altman 1995, 29)

Altman faßt eine ganze Reihe verschiedener Genre-Theorien in dem sehr schlüssigen Ansatz der „semantisch-syntaktischen“ Genre-Analyse zusammen. Üblicherweise seien entweder semantische oder syntaktische Elemente von Genres betont worden, obwohl nur eine gemeinsame Betrachtung Sinn mache. Semantische Elemente eines Genres sind demnach „common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like“, während die „constitutive relationships“ die Syntax bilden. „The semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged.“ (Altman 1995, 31)⁶⁴

Andrea Campbell kommt mit Hilfe des sechsstufigen Modells aus Altmans Analyse des amerikanischen Filmmusicals zu einer neuen, aussagekräftigen und logisch nachvollziehbaren Definition der Screwball Comedy.⁶⁵ Wie Gehring schließt auch sie

⁶³ Unabhängig von individuell verschiedenen Schwerpunkten, (politisch motivierten) Erklärungsmustern und Terminologien ist dies der Konsens, der allen hier zitierten relevanten Texten, insbesondere denen von Ed Sikov, Thomas Schatz, Wes Gehring, Willie Sypher, Rick Altman und Andrea Campbell, zugrunde liegt. Nicht umsonst werden Genres mit anderen sozialen Systemen und Vorgängen wie zum Beispiel dem Spiel und der Sprache verglichen und mit deren Fachterminologie beschrieben (vgl. Schatz 18-22). Laut Thomas Schatz besitzt jedes Genre den Status eines „cultural ritual“, mit dem elementare Werte und Überzeugungen bestätigt werden (vgl. Schatz 12).

⁶⁴ In einer neueren Arbeit erweitert Altman diesen Ansatz zu einem „semantic/ syntactic/ pragmatic approach to genre“; er verleiht hiermit der Rolle des individuellen, aktiven Kinobesuchers ein noch größeres Gewicht. Prinzipiell geht er jedoch auch in seinen früheren Arbeiten davon aus, daß jedes Genre die Kapazität besitzt, verschiedene Lesarten von verschiedenen Zuschauern zuzulassen; vgl. Rick Altman 1999, S. 207-225.

⁶⁵ Campbells Auswertung der relevanten Sekundärliteratur seit den 1970er Jahren ist ebenso hilfreich wie die Sichtung des umfangreichen Korpus von 343 Filmen; sie analysiert die 26 am häufigsten als

Capras vermeintlich prototypische Filme gänzlich vom Kanon dieses Genres aus. Die Screwball Comedy ist hiernach eine Teilmenge der übergeordneten, allgemeineren Kategorie der Liebeskomödie oder „romantic comedy“. Ihr wichtigstes Unterscheidungsmerkmal ist die Konzentration auf „the couple and their experiences of a bizarre or eccentric courtship, which is depicted in a humorous way“ (Campbell 4). Weitere semantische Elemente im Sinne Altmans seien:

[A] combination of verbal wit and slapstick humor, screwball characters, couples creating their own world, alternative partners, masquerade, transvestism, upper class setting, absence of children/presence of dog, lack of respect for authority figures, and a protagonist who is a comic anti-hero. (Campbell 6-7)

Doch erst ein syntaktisches Element hebt das Genre erkennbar von anderen Genres, insbesondere von Liebeskomödien, ab:

[A] pivotal component of screwball comedy is that the nature of the couple's relationship is an analogy for the nature of love. Not all romantic comedies take on this daunting task – many just convey the audience along the path of a particular romantic encounter. But screwball comedies do more than that: they not only tell a love story – *they tell what love is*. [Hervorhebung nicht im Original] (Campbell 5)

Im Gegensatz zur Liebeskomödie generell ist das Liebeswerben oder „courtship“ des Screwball-Paares nicht nur die aufreibende oder auch vergnügliche, doch leider begrenzte Phase der Eroberung des gewünschten Ehepartners, sondern eine essentielle, dauerhafte Aktivität, die gerade auch nach der Eheschließung der gegenseitigen Erforschung und der Bestätigung der Liebesbeziehung dient: „But in screwball comedy, the courtship continues forever.“ (Campbell 107)

Campbells Definition des Genres als spielbetonter Geschlechterkampf zweier gleichberechtigter Kontrahenten greift alle bisher genannten wichtigen Elemente auf. Lediglich ihre Differenzierung zwischen den Subgenres der „liberation-“ und der „battle-of-the-sexes comedy“ ist weder als grundsätzliche Definition noch in ihrer Anwendung auf konkrete Filme schlüssig. Tatsächlich müssen beide Begriffe auf jede Screwball Comedy zutreffen, da sowohl der Geschlechterkampf als auch die gegenseitige Befreiung der Partner von inneren und äußeren Zwängen eben die Essenz des Genres ausmachen.⁶⁶

Screwball Comedy bezeichneten Filme genauer und bezeichnet acht davon nach ihrer Definition nicht als Screwball Comedy, sondern nur als „romantic comedy“.

⁶⁶ Derartige Genre-Unterteilungen sind immer problematisch, da sie tendenziell zu einer Überbewertung oder Ignorierung einzelner Merkmale führen. Karnicks Aufteilung in „Comedies of Commitment“ und „Comedies of Reaffirmation“ bezieht sich beispielsweise in erster Linie auf rudimentäre Handlungselemente und wiederholt zudem Cavells wesentlich älteren Begriff der „Comedy of Remarriage“; vgl. Kristine Brunovska Karnick, S. 131.

Campbell hebt die Neuartigkeit des Filmgenres hervor und nennt zugleich diejenigen Aspekte, die die Screwball Comedy eng mit der Comedy of Manners verbinden. Sie attestiert beiden Genres mit einem Verweis auf Oscar Wilde sogar ausdrücklich dieselben semantischen Elemente – „a comedic romance and an eccentric courtship“ – und „vermißt“ dann unverständlicherweise das gemeinsame syntaktische Element einer prinzipiellen Aussage über das Wesen der Liebe (Campbell 108).

Mit dieser Argumentationsweise bildet sie jedoch keineswegs eine Ausnahme. Der bereits angesprochene, mitunter grotesk anmutende wissenschaftliche „Patriotismus“ praktisch sämtlicher Experten auf diesem Gebiet führt dazu, daß eine Verwandtschaft der Screwball Comedy mit der Comedy of Manners, sofern sie überhaupt erwähnt wird, lediglich als skurrile Hypothese dient, die im Anschluß entweder schlicht ignoriert oder vehement bestritten wird. Die einzige Ausnahme bildet Donald McCaffrey, der die „sophisticated film comedy“ konsequent – bis hin zur Bezeichnung von Filmprotagonisten als „rake“ – als Nachfolger der Restoration Comedy behandelt und der das Verhältnis von Capras Filmen zu Screwball Comedies sehr scharfsinnig mit dem der „sentimental comedies“ zu Restoration Comedies vergleicht (vgl. McCaffrey 136).

Stanley Cavell gesteht zwar, „periodically, for obvious [!] reasons“ Restoration Comedies als Vorgänger der Screwball Comedies betrachtet zu haben, die er „comedies of remarriage“ nennt. Er verwirft diese These jedoch, da die verbalen Geschlechterkämpfe der englischen Comedies of Manners angeblich nicht zu einer gegenseitigen Vergebung, Erkenntnis und Veränderung der Protagonisten führten – eine Argumentation, die mit Blick auf ‚gay couples‘ wie Millamant und Mirabell nicht nachvollziehbar ist (vgl. Cavell 18-19). Maria DiBattista konzentriert sich in ihrer Arbeit zur Screwball Comedy auf die Protagonistinnen, die „fast-talking dames“, die sie zunächst ausdrücklich als Nachfahrrinnen „from the line of the witty heroines of English stage comedy“ bezeichnet und anschließend als Galionsfiguren des „genius of the American idiom“ feiert (vgl. DiBattista 33). Ihre ausführlichen und einleuchtenden Verweise auf literaturhistorische Parallelen zu Chaucers *Wife of Bath* und den Protagonistinnen in Komödien Shakespeares, Wildes und Cowards münden stets in die zementierte Feststellung, daß Screwball-Heldinnen beziehungsweise „fast-talking dames“ zutiefst amerikanisch und demokratisch seien, wobei beide Begriffe ohne weitere Erläuterung synonym gebraucht werden und ausschließlich positiv konnotiert sind.

Auch einige andere Autoren scheinen die Parallelen zwischen beiden Genres quasi zu „übersehen“. So bezeichnet Schatz *Screwball Comedies* zwar dezidiert als „comedies of manners“ und sieht in dieser Variante des Geschlechterkampfes zurecht eine Abweichung von klassischen Hollywood-Liebeskomödien und -dramen. Dennoch verfolgt er die europäisch-literarische Tradition nicht konsequent weiter und spricht am Ende gar von einer Darstellung spezifisch amerikanischer „courtship and marriage rituals“ (vgl. Schatz 162-172). Auch Kristine Karnick bezeichnet ohne logische Begründung den Mythos des „American Dream“ und „conservative notions of marriage and the family“ als Essenz des Genres (Karnick 131), und Brian Henderson bemerkt etwas gönnerhaft, der Konflikt zwischen Stadt- und Landleben sei ein alter Topos des amerikanischen Denkens „and European too“ (Brian Henderson 19).

Einige Autoren äußern sich sogar dezidiert antieuropäisch, um so den amerikanischen Charakter der *Screwball Comedy* hervorzuheben. In einer argumentativen Endlosschleife wird dabei alles Positive als spezifisch amerikanisch identifiziert und alles spezifisch Amerikanische als besonders positiv. Sennett sieht den Einfluß englischer Theaterstücke lediglich als Notlösung, um den plötzlichen Bedarf des Tonfilms zu decken, und bezeichnet spätere Filme mit „distinctly American characters“ als „welcome relief from the ‚highfalutin‘ milieu of the society films“ (Sennett 257). Für Sarris besteht Cary Grants Verdienst darin, mit Slapstick und Akrobatik Schwung in jeden Film zu bringen, der ansonsten „nur“ ein „traditional Coward-Maugham-Barry-Behrman drawing room tableau of suspected infidelity“ gewesen wäre (Sarris 1998, 99). Sarris leugnet also zum einen jeglichen positiven Einfluß der englischen Gesellschaftskomödie auf den Film und ignoriert zum anderen, daß Grants Talente während seiner Anfänge beim Vaudeville in Großbritannien entwickelt wurden.

Everson schließlich erklärt ausführlich, warum Deutsche, Franzosen, Schweden und Briten jeweils nicht in der Lage seien, *Screwball Comedies* zu produzieren (vgl. Everson 579). Seine Absicht ist es, wie die aller anderen Autoren, ein von Kritikern geschätztes, beim Publikum populäres, originelles und prestigeträchtiges Genre wie die *Screwball Comedy* als „reines“ Verdienst Hollywoods und Werbung für die amerikanische Kultur zu vereinnahmen. Der Verweis auf vermeintlich „amerikanische“ Elemente wie Slapstick und unkonventionelles oder rauhbeiniges Verhalten genügt aber nicht, um ein Genre als „uniquely American art form“ zu definieren (vgl. Haskell 1989, 12-13). Jede ernsthafte Beschäftigung mit der *Screwball Comedy* sollte selbstverständlich ihre Prägung durch und ihren Einfluß auf die amerikanische Filmindustrie und

Gesellschaft berücksichtigen. Sie sollte und muß deshalb jedoch nicht zu einer populärkulturellen Unabhängigkeitserklärung geraten.

Die inhaltlichen, formalen und stilistischen Parallelen zur englischen *Comedy of Manners* sind, wie die Filmbeispiele der nächsten Kapitel nochmals verdeutlichen werden, offensichtlich. Die Bezeichnung „Screwball *Comedy of Manners*“ ist zum einen aufgrund der erwähnten literaturhistorischen Zusammenhänge und Kooperationen von Autoren, Schauspielern und Regisseuren gerechtfertigt und zum anderen aufgrund der großen Schnittmenge genrebestimmender Merkmale im Sinne Altmans. Die von Campbell genannten zentralen semantischen und syntaktischen Elemente der *Screwball Comedy* beschreiben viele, vor allem der modernen *Comedies of Manners* absolut zutreffend.

Doch selbst wenn die europäischen dramatischen Wurzeln komplett außeracht gelassen werden, muß die *Screwball Comedy* bei einer Definition „typisch amerikanischer“ Genres buchstäblich aus dem Rahmen fallen. Robin Woods detaillierte und einleuchtende Auflistung der im Hollywoodfilm vertretenen Merkmale einer „American capitalist ideology“ ist kaum mit typischen *Screwball* Merkmalen in Einklang zu bringen (vgl. Robin Wood 60-61). Moderne Vorstellungen von Ehe, Liebe und Geschlechterrollen, äußerst emanzipierte Protagonistinnen und ein dezidiert klassenorientiertes Gesellschaftsbild mit einer positiv gezeichneten, anglophilen Oberschicht unterscheiden das Genre stärker von vielen Hollywood-Filmgenres als etwa von den Dramen eines Noel Coward.

Ein Grund für die oft einseitigen, verkürzten oder verzerrten Betrachtungen des Genres mag darin liegen, daß die Filmkomödie erst seit relativ kurzer Zeit, etwa seit den 1970er Jahren, Gegenstand einer systematischen wissenschaftlichen, geschweige denn intermedialen Betrachtung ist. Andrew Horton, der einen der wenigen Versuche in dieser Richtung unternimmt, stellt zugleich klar, daß keine einzelne Definition des Komischen sämtliche Formen von Komödien zu erklären vermag, oder anders ausgedrückt, daß allgemeingültige Feststellungen zur komplexen Thematik um Humor, Lachen, Komödie und Komik per se kaum aussagekräftig sein können (vgl. Horton 1-2).⁶⁷ Zwei weitere Probleme bei der Beschäftigung mit Komödien seien „a long history of criticism that has viewed comedy as inferior to other genres in Western culture“ und

⁶⁷ Obschon er die mangelnde Flexibilität anderer Theorien kritisiert, ist Hortons Unterscheidung zwischen „New Comedy/ Oedipal/ Shakespeare/ symbolic/ literary“ einerseits und „Old Comedy/ Pre-Oedipal/ Aristophanes/ imaginary/ carnival“ andererseits ebenfalls recht schematisch, vgl. S. 10-13. Dies gilt auch für die oft zitierte Einteilung in „Genres of Order“ und „Genres of Integration“, vgl. Thomas Schatz, S. 35.

der Wunsch, den Reiz des Komischen nicht zu zerstören: „[T]he comic is enjoyable. Why risk destroying pleasure?“ (Horton 2)

Horton äußert damit ähnliche Bedenken wie Richard Maltby, der die Schwierigkeiten dabei bedauert, Hollywood überhaupt ernst zu nehmen oder, falls dies gelingt, dem Gegenstand mit einer zu ernsthaften Betrachtung nicht gerecht zu werden. Denn oftmals scheint die formelle wissenschaftliche Methodik in einem fast befremdlichen Gegensatz zur Komödie selbst zu stehen, deren Wesen nicht zuletzt von der Nähe zu Karneval, Fantasie und sinnlichem Überschwang bestimmt ist. „Comedy, creativity, play. These boundaries suggest a combination of control and freedom, an awareness of stated or implied rules/codes, and the imagination/fantasy to manipulate them.“ (Horton 5)⁶⁸

Diese Fähigkeit, elementare Gegensätze zwischen Logik und Leidenschaft, Geistigem und Profanem aufzufangen und erträglich zu machen, wird häufig als besonderes Verdienst der Komödie, gerade im Gegensatz zur Tragödie, betont (vgl. Sypher 212-218). „The ambivalence of comedy reappears in its social meanings, for comedy is both hatred and revel, rebellion and defense, attack and escape. It is revolutionary and conservative. Socially, it is both sympathy and persecution.“ (Sypher 242)

Die *Screwball Comedy of Manners* potenziert diese grundsätzliche Komplexität eines jeden komischen Genres, indem sie nochmals eine Reihe spezifischer Widersprüche in sich auflöst. Laut Campbell zeichnet sie eine bis dato unbekannt große Vielzahl komischer Stilmittel aus, die sich auch in der mitunter verwirrenden Literatur zum Thema niederschlägt:

So a picture is developing of a genre which embraces chaos, craziness, absurdity and conflict, unconventionality and slapstick antics yet includes sophistication and style. It is positive and warm yet satirical and cynical. It is a genre whose boundaries are blurred with other, often equally ill-defined genres. (Campbell 84)

Der Fokus auf Liebeswerben und Geschlechterkampf in einer gehobenen Gesellschaft verbindet die *Screwball Comedy* mit der englischen *Comedy of Manners* und dadurch mit der Tradition der Neuen Komödie des Menander, doch sie enthält mit ihren clownhaften Slapstick-Einlagen und der besonderen Stellung der Heldin auch Elemente der griechischen Alten Komödie im Stil des Aristophanes (vgl. McCaffrey 135; Cavell 1). Als typisches Produkt des Studio Systems Hollywoods, zugleich jedoch

⁶⁸ Bereits in der Poetik des Aristoteles wird auf den Ursprung der Komödie in sogenannten „Phallos-Umzügen“ verwiesen (vgl. Aristoteles 15). Zwar ist auch die Tragödie auf Fruchtbarkeitsrituale und die Anbetung des Dionysos zurückzuführen, doch behält die Komödie in ihrer weiteren Entwicklung stärker das zentrale Element einer systematischen Überschreitung und gleichzeitigen Bestätigung gesellschaftlicher Regeln. Vgl. Andrew Horton, S. 18; J.A. Cuddon, s.v. „comedy“; Willie Sypher, S. 215 ff.

erkennbar von literarischen Vorbildern geprägt, vereint sie die vermeintlich diametralen Gegensätze von kommerzieller Unterhaltung und künstlerischem Anspruch (vgl. Horton 14). Sie knüpft mit den technischen Möglichkeiten des modernsten Mediums ihrer Zeit an uralte Bühnentraditionen an, und sie propagiert die konservative Institution der Ehe ebenso engagiert wie die Emanzipation der Frau.

Wenn die Komödie als solche eine intensivierte Darstellung von Sprache und menschlichem Verhalten sowie eine Form des Spiels und des kreativen Überschwanges ist, dann darf die *Screwball Comedy of Manners* als Komödie „par excellence“ bezeichnet werden. Sie lebt von einem virtuosen, facettenreichen Umgang mit Sprache und menschlichen Zwischentönen, und sie zelebriert das Spiel an sich und die Idee des Spielerischen in der Liebe und im Leben. Zudem vereint sie filmische und theatralische Elemente, ist amerikanisch und anglophil zugleich und präsentiert sich insgesamt als komplexes, spannungsreiches und somit prototypisches komisches Genre.

7. Screwball Comedies of Manners: Zwei Beispiele

7.1 Das freiwillig getrennte Paar: *The Awful Truth*

The Awful Truth (*AwT*) gehört zu den wenigen Filmen, die beim zeitgenössischen Publikum beliebt und kommerziell erfolgreich sind und zudem noch Jahrzehnte später die uneingeschränkte Anerkennung von Kritikern und Wissenschaftlern finden.⁶⁹ Der Film gilt als Paradebeispiel einer Screwball Comedy und kann aufgrund seiner zahlreichen Parallelen zur Comedy of Manners auch als Prototyp der Screwball Comedy of Manners betrachtet werden. Die Nähe zur britischen Tradition beginnt bereits mit der europäischen Herkunft und der ausgeprägten Affinität zum Theater, die die Hauptdarsteller und der Regisseur besitzen. Irene Dunne begann ihre Bühnenlaufbahn als ausgebildete Sängerin und setzte die Karriere nach dem Durchbruch im Musical *Show Boat* in den 1930er Jahren erfolgreich in Hollywood fort (vgl. Harvey 231). Cary Grant, der angeblich Noel Coward zu seinen persönlichen Vorbildern zählte, trat zunächst als Komiker in England und später in Broadway-Musicals auf, bevor er ebenfalls in den 1930er Jahren nach Hollywood wechselte und an der Seite von Stars wie Marlene Dietrich und Mae West glänzte.⁷⁰

Der Regisseur Leo McCarey besaß ebenso wie Irene Dunne irische Vorfahren und kultivierte selbst bei Dreharbeiten das Image des gutaussehenden, charmanten, klavierspielenden Müßiggängers; nicht umsonst wurde er auch als „Beau Brummell of directors“ bezeichnet (vgl. Harvey 267). Auch das Drehbuch zu *AwT* legt eine Anknüpfung an das Theater nahe. Es basiert auf der gleichnamigen Komödie von Arthur Richman, die 1921 am Broadway derart erfolgreich war, daß sie 1925 und 1929 jeweils als Stumm- beziehungsweise Tonfilm von Hollywood adaptiert wurde (vgl. Kendall 195).

Der Film weist alle wesentlichen von Campbell herausgearbeiteten semantischen Merkmale einer Screwball Comedy auf. Die beiden wichtigsten, „a central humorous romance, and an eccentric courtship“, werden bereits in den ersten Szenen etabliert und zugleich auf prekäre Weise in Frage gestellt. Denn das Liebeswerben des ‚gay couple‘ findet in *AwT* unter ungewöhnlichen Voraussetzungen statt. Nachdem beide Ehepartner

⁶⁹ Der Film gewann 1938 den Oscar für beste Regie und war auch in den Kategorien Drehbuch, Film, Schnitt, Hauptdarstellerin und Nebendarsteller nominiert. Für Stanley Cavell ist dies die beste „comedy of remarriage“, vgl. S. 231. Irene Dunne wird als „most dazzling screwball comedienne of them all“ und Cary Grants „favorite leading lady“ gepriesen; vgl. James Harvey, S. 224 und 234.

⁷⁰ Nähere Details zu Grants Karriere schildern James Harvey, S. 297; Bruce Babington und Peter W. Evans, S. 21; Wes Gehring 1986b, S. 117.

jeweils in fremder Begleitung außer Haus waren, verdächtigen Lucy und Jerry Warriner bei ihrer Rückkehr einander gegenseitig der Untreue und reichen quasi im Affekt die Scheidung ein. Die Frist von neunzig Tagen, bis diese rechtsgültig wird, nutzen beide dazu, selber Affären zu beginnen und zugleich die des Partners zu torpedieren. Am Ende erkennen beide, daß sie nicht ohne einander leben wollen und entschließen sich zu einem Neuanfang.

Bei allen weiteren semantischen Elementen kann zwischen solchen unterschieden werden, die besonders charakteristisch für den Hollywood-Genrefilm und das Medium Film an sich sind, und solchen, die quasi unverändert aus früheren Formen der *Comedy of Manners* übernommen wurden und prinzipiell auch auf der Bühne realisierbar wären. Mit dem Element des Slapstick steht die *Screwball Comedy* zum einen, wie bereits beschrieben, in der Tradition der Stummfilm-Komiker, zum anderen jedoch in noch älteren Formen des Schauspiels und des Spektakels wie zum Beispiel dem Vaudeville oder auch dem Zirkus. Cary Grant bringt eben diese Komponente aus den Anfängen seiner Schauspielkarriere mit. Zusammen mit den Qualitäten des „leading man“ aus seinen frühen Hollywoodfilmen ergibt sich daraus die typische Verbindung von Slapstick und „sophistication“, die Grant unbestritten zu dem *Screwball*-Protagonisten schlechthin macht: „In effect, Grant’s ability to function simultaneously as a romantic lead and as a genuinely comic figure helped define the de facto standards of casting and performance for screwball comedy.“ (Byrge und Miller 7)⁷¹

In *AwT* ist Grant fast ausschließlich für Slapstick-Einlagen zuständig, die von diversen Rangeleien und Stürzen über lautstarkes Herumtollen mit dem Foxterrier Mr. Smith bis hin zum Zertrümmern von Mobiliar reichen. Entscheidend ist in all diesen Szenen, daß das Publikum und Lucy Warriner – die hier selbst zur Zuschauerin wird – über Jerry lachen und ihn gleichzeitig für seinen Mut bewundern oder wegen seiner verletzten Hand bedauern und sich stets ob seiner schieren Energie und Lebensfreude unweigerlich zu ihm hingezogen fühlen. Die Persönlichkeit des Filmstars Cary Grant, „the debonair gallant of consummate poise and the acrobatic clown who knows how to take a tumble“, ist untrennbar mit der Figur des Jerry Warriner verbunden (DiBattista 226).

⁷¹ Während etwa Irene Dunne, Katharine Hepburn und Carol Lombard als je verschiedene, aber gleichwertige Typen der *Screwball*-Heldin akzeptiert sind, ist Cary Grant nach Meinung der Kritik wie auch in der Anzahl seiner *Screwball*-Hauptrollen tatsächlich konkurrenzlos. Filmwissenschaftler überschlagen sich förmlich, wenn es um Grants *Screwball*-Qualitäten geht: „Here was something unique: a visual comedian who was also tall, dark, and handsome, and who had a pleasant speaking voice.“ (Gehring 1986b, 116) Vgl. auch James Harvey, S. 301; Bruce Babington und Peter W. Evans, S. 25; Stanley Cavell, S. 137.

Sein wichtigster Komplize und Co-Star ist der „Nebendarsteller“ Mr. Smith, ein Foxterrier, der unter dem Namen „Asta“ bereits aus den *Thin Man*-Filmen bekannt war und anschließend auch in *Bringing up Baby* eine tragende Rolle spielen sollte. Mr. Smith sorgt in *AwT* für haarsträubende Komik und dient dabei mehrmals als Katalysator der Handlung. Er „enthüllt“ beispielsweise Armand Duvalles Anwesenheit in Lucys Apartment, indem er bei seinem beliebten „Versteckspiel“ dessen Hut anstelle von Jerrys findet. Darüber hinaus ist Mr. Smith buchstäblich das Bindeglied zwischen Lucy und Jerry. Sie hatten sich in einer Zoohandlung beim Streit um diesen Welpen kennengelernt, was wir wiederum vor Gericht erfahren, als beide um das Sorgerecht für Mr. Smith kämpfen, das Lucy mit einem unfairen Trick (sie lockt ihn mit einem Spielzeug in ihrem Muff) für sich gewinnt. Daß beide auch nach der Trennung noch Kontakt haben, liegt unter anderem daran, daß Jerry ein Besuchsrecht erklagt hat, das er zu Lucys Ärger voll ausschöpft.

Mr. Smith fungiert im vertrauten und unbeschwerten Leben der Warriners als lebenswerter Spielgefährte und gleichzeitig als eindeutiges Ersatzkind, das Gegenstand eines Sorgerechtsprozesses ist und um dessen Gesundheit sich Jerry bei seinem ersten Besuch vorwurfsvoll sorgt: „Does he get enough to eat? He’s got circles under his eyes!“ Tatsächlich ist die Kinderlosigkeit sämtlicher Screwball-Paare im Vergleich zur regelrechten Familien-Besessenheit anderer Hollywood-Genres auffällig, zumal sie bei verheirateten Paaren selbst nach den Vorgaben des Production Code sicher nicht auf fehlende sexuelle Aktivität zurückzuführen ist.

Abgesehen von banaleren kulturhistorischen Erklärungen wie der Verfügbarkeit moderner Verhütungsmittel ist Kinderlosigkeit in diesen Filmen zum einen durch die Tatsache zu erklären, daß diese ‚gay couples‘ als Paare und als Individuen kindliche Züge ausleben, die schlicht keinen Raum und keine Zeit für „zusätzliche“ Kinder ließen. Zum anderen gilt die Aufmerksamkeit des Genres ausschließlich dem Paar und nicht der Familie, dem Liebeswerben und nicht der Kindererziehung. Der Unterschied zwischen einem Liebespaar und einem Elternpaar liefert Genres wie dem ‚family melodrama‘ oder dem ‚woman’s film‘ Sprengstoff für soziale und individuelle Konflikte, die die Screwball Comedy bewußt nicht thematisiert. „But marriage (next film, other genre) means children, sacrifice, humiliation, hell.“ (Haskell 1987, 22)

In sämtlichen Screwball Comedies zeigt sich der kindhafte Status der Protagonisten am deutlichsten in ihrem Spieldrang. Sie greifen damit ein Element früherer Comedies of Manners auf, betonen jedoch weniger die kulturell versierte Seite des Spielens als

vielmehr seine kindlichen, physischen und anarchischen Aspekte. Auch in *AwT* besitzen Spiele mit Mr. Smith, Rollenspiele und musische Varianten wie Klavierspiel, Gesang und Tanz einen hohen Stellenwert. Die Spiele wirken einerseits sehr kindlich oder gar kindisch, doch die Grenzen zwischen „childish fun“ und „adult entertainment“ sind aufgrund der sexuellen Untertöne zwischen Lucy und Jerry fließend (DiBattista 205).

Dies zeigt sich besonders deutlich beim Tanz, der gerade zu Zeiten des Production Code genutzt wird, um Liebe und Erotik – oder das Fehlen derselben – zum Ausdruck zu bringen (vgl. Haskell 1987, 127). Wenn Jerry in Gegenwart seines Rivalen erklärt, daß Lucy und er wunderbar miteinander tanzen konnten, verweist er damit nicht zuletzt auf den zeitgenössischen Kontext der äußerst populären Musicals, in denen Ginger Rogers und Fred Astaire ein in jeder Hinsicht stilbildendes Traumpaar verkörperten (vgl. Harvey 110). Zudem ist der Status des Tanzes als Spiel, mit dem Kulturhistoriker Huizinga gesprochen, kaum überzubewerten:

Das Verhältnis von Tanz zu Spiel ist nicht, daß jener etwas von Spiel an sich hätte, sondern daß er einen Teil des Spiels bildet: es ist ein Verhältnis von Identität im Wesen. Der Tanz ist als solcher eine besondere und besonders vollkommene Form des Spielens selber. (Huizinga 159)

Im Tanz spiegelt sich außerdem eben jenes Zusammenspiel von Oberflächen und Tiefen, von „manners and morals“ wider, das Susan Carlson als Quintessenz der *Comedy of Manners* beschreibt. Tanzen, genauer gesagt Standard-Paartanz oder „ballroom dancing“, findet üblicherweise im öffentlichen Raum statt, ist aber dennoch ein *privates*, sogar *intimes* Miteinander von Mann und Frau. Feste Regeln beziehungsweise Grundschritte sind vorgegeben, machen aber erst durch eine kreative, individuelle Ausführung Sinn; und dem Aspekt der eleganten, traditionsbehafteten Kultiviertheit steht die unmittelbare Erfahrung körperlicher Nähe und Impulsivität entgegen.

Es überrascht daher kaum, daß Tanz stets eine wichtige Komponente der „Spielchen“ oder Tricks ist, mit denen beide Warriners einander blamieren und die Unangemessenheit der jeweiligen Rivalen demonstrieren. Jerry nötigt Lucy zu einem Tanz mit ihrem Verehrer Daniel Leeson und verlängert die Qual noch durch Bestechung des Dirigenten. Lucy wiederum rächt sich, indem sie als Jerrys „Schwester“ Lola vor der Familie ihrer Rivalin Barbara Vance eine eigene Version der leicht schlüpfrigen Varieté-Nummer zum besten gibt, die Jerrys „Bekanntschaft“ Dixie Belle im Club vorgeführt hatte. Lucy Warriner und Irene Dunne spielen hier in Personalunion mit Vorstellungen von akzeptablen und inakzeptablen weiblichen Rollen und demonstrieren

die Bereitschaft und Fähigkeit, sich als feminines, sexuell offensives, komisches Spektakel zu inszenieren. Sie verweisen damit nicht zuletzt auf den zwiespältigen Status von Schauspielerinnen, die Objekte voyeuristischer Begierden und machtvolle, selbstbestimmte Frauen zugleich sind (vgl. Landay 116).⁷²

Entscheidend ist in beiden Szenen, daß nur die „Insider“ Lucy und Jerry wirklich verstehen, „was hier gespielt wird“, und die Vorführung des anderen nolens volens sogar honorieren, wie vor allem Jerrys mühsam unterdrücktes Amüsement über Lolas Darbietung zeigt. Auf dem „Spielfeld“ der gesellschaftlichen Öffentlichkeit bringen sie ihre momentane Verwirrung und Enttäuschung zum Ausdruck und erinnern einander zugleich an ihre gemeinsame Vergangenheit und die „spielerische Leichtigkeit“, die ihre Beziehung immer noch ausmacht. „The games they play are an attempt to discover the truth while taking the time to adjust to, or establish, a new balance, a bond of spiritual affinity that redeems the former, less important, discrepancies.“ (Haskell 1987, 131) Dies entspricht der hohen Bedeutung, die die klinische Psychologie dem Spiel als Mittel der Selbstfindung beimißt: „It is in playing and only in playing that the individual child or adult is able to be creative and to use the whole personality, and it is only in being creative that the individual discovers the self.“ (Winnicott 54)

Zudem betont die *Screwball Comedy* mit Spielen und vor allem Rollenspielen, ähnlich wie schon die *Restoration Comedy*, sowohl das theatralische Element des Lebens per se, als auch die Diskrepanz zwischen der fiktiven Rolle und der realen Person des Schauspielers. Die offensichtlichste Trennung zweier Sphären benennt Campbell mit „couples creating their own worlds“; dieses semantische Element bezieht sich in erster Linie auf den Rückzug aus der Stadt, der auch in *AwT* in Tante Patsys Landhaus in Connecticut führt. Cavell vergleicht die ländlichen Settings mit dem Wald in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und spricht ihnen gleichermaßen die Funktion zu, die Paare in der Isolation von äußeren Einflüssen zu einer Selbsterkenntnis zu führen (vgl. Cavell 153). Tatsächlich sprechen auch Lucy und Jerry in der ländlichen Abgeschiedenheit erstmals nach ihrer Trennung direkt und ohne Unterbrechung oder Zeugen miteinander, und sie erkennen und gestehen erst hier, daß sie ihrem Ehepartner näher stehen als allen anderen Menschen. „[T]hese couples separate themselves from

⁷² Lori Landay charakterisiert die *Screwball* Protagonistin als „twentieth-century manifestation of the femal trickster“ (43); ihr gelinge es mit Hilfe diverser Taktiken („deception, impersonation, disguise, duplicity, and subversion“, 11) und physischer wie intellektueller Fähigkeiten, traditionelle gesellschaftliche Regeln und Strukturen nach ihren Wünschen „umzugestalten“, ohne sie dabei jedoch ostentativ zu verletzen. Sie entziehe sich somit vorgegebenen Mustern von Weiblichkeit und beanspruche einen Platz in der öffentlichen, „männlichen“ Sphäre des amerikanischen Lebens; vgl. Lori Landay, S. 26.

the others of their worlds by virtue of their gifts for what they can do together, and out of a desire to be alone with each other.“ (Kay Young 177)

Die räumliche Trennung vom Rest der Welt ist jedoch hier wie in anderen Screwball Comedies nur temporär; langfristig betrachtet erschaffen sich diese ‚gay couples‘ ihre eigene Welt und nehmen dennoch bewußt und aktiv am Leben ihrer Außenwelt teil (vgl. Byrge und Miller 3). Wie ihre Vorgänger in der Restoration Comedy sind sie nicht darum bemüht, die herrschenden gesellschaftlichen Konventionen revolutionär zu verändern, sondern sich mit ihnen entsprechend ihrer persönlichen Bedürfnisse zu arrangieren: „The screwball couple are not really in flight from that public world, nor are they in a masochistic subjection to it. But they are deeply involved in it, in a kind of continuing productive conflict with it.“ (Harvey 241)

Während herumtollende Foxterrier, Slapstick-Einlagen und nächtliche Ausflüge nach Connecticut zu den „filmischeren“ und womöglich amerikanischeren Momenten des Genres gehören, suggerieren andere Elemente eine fast unveränderte Fortsetzung der englischen Comedy of Manners in einem neuen Medium.

Das luxuriöse Milieu der New Yorker Clubs und Apartments verbindet *AwT* und andere Filme des Genres, wie zum Beispiel *The Philadelphia Story*, schon rein visuell eher mit den Komödien Maughams und Cowards als mit zeitgenössischen Hollywood-Genres wie dem Western oder Kriminalfilm. Die Warriners führen im Amerika des 20. Jahrhunderts ein urbanes „life of leisure“, das sich in seinen Grundzügen kaum von dem der Londoner Aristokratie unter Charles II unterscheidet. Sie pflegen einen großen Bekanntenkreis in der gehobenen Gesellschaft und verbringen ihre Zeit in exquisiten Tanzlokalen, Restaurants oder Landsitzen. Beide verfügen über ein Vermögen, dessen Ursprung nie erläutert wird und das gewiß nicht von ihnen selbst erarbeitet wurde.

Abgesehen von dem bereits erwähnten Wert, den die opulenten Kulissen und Kostüme sowie die Filmstars als ‚production values‘ besitzen, erfüllen Reichtum und Glamour hier auch eine inhaltliche Funktion: „This is why our films must on the whole take settings of unmistakable wealth; the people in them have the leisure to talk about human happiness, hence the time to deprive themselves of it unnecessarily.“ (Cavell 5) In der Suche nach „human happiness“, die hier für persönliche Erfüllung in einer heterosexuellen Liebesbeziehung steht, wird das privilegierte ‚gay couple‘ somit zum Objekt der Satire, aber auch zu Sozialforschern und psychologischen Testpersonen, die dem Interesse der Allgemeinheit dienen.

In diesem Zusammenhang ist Bergsons These interessant, daß stilistisch-thematisch gehobene Formen der Komödie realitätsnäher seien als „leichtere“, farcenhafte: „[T]he higher it [comedy] rises, the more it approximates to life; in fact, there are scenes in real life so closely bordering on high-class comedy that the stage might adopt them without changing a single word.“ (Bergson 148-149) Nichtsdestotrotz besteht das *Screwball* ‚gay couple‘ selbst in seinen lächerlichsten, vermeintlich schwächsten Momenten aus zwei überaus privilegierten Figuren und Filmstars, die sich sowohl von der Masse des Kinopublikums als auch von den filmischen Nebenfiguren deutlich abheben. Im Laufe des Films wird dieser Unterschied immer stärker auf Kosten der jeweiligen Rivalen zugespitzt – Lucy und Jerry sind witzig, ihre Nebenbuhler hingegen lächerlich.

Kendall bezeichnet Ralph Bellamy in der Rolle des Daniel Leeson sehr zutreffend als „foppish Bellamy“ und verweist damit (offenbar unbewußt) auf die nicht durch Fleiß oder Willenskraft überwindbare Kluft zwischen ‚witwould‘ und ‚truwit‘, die hier noch genau wie in der Restoration Comedy besteht (Kendall 203).⁷³ Im Gegensatz dazu ist das Selbstbewußtsein des ‚witwould‘ Leeson sogar im Moment einer Blamage unerschütterlich. Seine Darbietung des Liedes „Home on the range“, von Lucy am Klavier begleitet, steht nicht nur im krassen Kontrast zu Lucys Vortrag einer Opernarie in Duvalles Salon sowie zum Wissen des Publikums um Irene Dunnes Gesangsausbildung und Erfolge als Musical-Star.

Daniel begreift auch ihren Gesang nicht als zweite Stimme, sondern als „falsch gesungen“, brüstet sich hingegen mit seinem „Naturtalent“ und demonstriert somit einem belustigten Zuschauer und einer entsetzten Lucy die durchaus vorhandenen gravierenden Unterschiede innerhalb der „klassenlosen“ amerikanischen Gesellschaft:

And what is that terrible pride in never having had a lesson? [...] His ideology of naturalness with respect to human or artistic gifts is to be assessed against a continental ideology of cultivation (call it pride in lessons), attitudes made for one another [...]. (Cavell 247)

Lucy und Jerry kultivieren diese „attitudes“ im Umgang miteinander und beweisen damit zugleich ihren natürlichen ‚wit‘. Lucy unterscheidet sich hiermit von einer naiven Dixie Belle, aber auch von einer versnobten Barbara Vance, deren Zugehörigkeit zur Oberschicht per se noch keine ausreichende Qualifikation für das Leben an der Seite

⁷³ Bellamy wird durch seine Rollen in mehreren *Screwball Comedies* und Liebeskomödien so sehr zum Inbegriff des chancenlosen Rivalen, daß er in *His Girl Friday* von Cary Grant alias Walter Burns als langweilig harmloser Typ mit den Worten beschrieben wird: „He looks like that fellow in the movies, you know, uh, Ralph Bellamy.“ Jerry besticht als ‚truwit‘ auch im Filmgenre durch eine natürliche, gleichsam angeborene Eleganz und Eloquenz und wirkt niemals „affected or preening or pretentious“ (Harvey 240).

eines ‚truewit‘ wie Jerry Warriner ist. Die Unterlegenheit von Dixie Belle und Daniel Leeson in diesem Liebesreigen wird jedoch eindeutig mit ihrem sozialen Hintergrund verknüpft und äußert sich vor allem in einem Mangel an Humor, oder in der falschen Art von Humor: „The Other Men and Other Women figures may vary a lot in their *kinds* of unattractiveness, but one thing they all have in common: they don’t get the joke.“ (Harvey 242)⁷⁴

Sie sind außerdem im Gegenzug nicht in der Lage, selber Witze zu machen, die dem Niveau und Charakter der Protagonisten annähernd entsprechen. Dabei wird der Zusammenhang zwischen Witz oder Wortwitz und Erotik nicht nur in dem deutlich, was gesagt wird, sondern auch darin, wie es gesagt wird. Daniels breiter Südstaaten-Akzent disqualifiziert ihn ebenso wie sein jovialer, schenkelklopfender Humor, und Dixie Belles quäkende Kleinmädchen-Stimme und naive Übereifrigkeit machen ihre halbseidene Gesangsdarbietung noch peinlicher. Lucy und Jerry hingegen erweisen sich genau wie Millamant und Mirabell als Meister des ‚repartee‘: „[C]onversations work as performances of vibrant, uncontrolled, interactive, sublimated sexuality.“ (Kay Young 165) Die völlig verschiedenen historischen Kontexte der englischen Restaurations-epoche und der 1930er Jahre in den USA fördern also gleichermaßen einen Geschlechterkampf mit verbalen Mitteln – einmal als Ausdruck einer mondänen Aristokratie zwischen „double standard“ und Libertinage, und einmal als Folge einer Zensurmaßnahme in einer freiheitlich demokratischen Gesellschaft.

In der *Screwball Comedy of Manners* erfüllt sich besonders für die Protagonistin der sehnliche Wunsch einer Lady Lurewell, die in *The Constant Couple* klagte: „Words, words, or I shall burst!“ Trotz der visuellen Komik der Slapstick-Szenen sprudeln die Emotionen in den dringlichsten Situationen weiterhin in sprachlicher Form über die Leinwand: „[T]he cascade of words, words, words in a medium fascinated with sound, and swimming with screen writers, were effusions of sublimated energy [...].“ (Haskell 1987, 123) Denn oftmals ist gar kein Wort-Witz notwendig, um eine Situation zu kontrollieren, sondern die bloße Fähigkeit zu reden, und zwar flüssig, schnell und selbstbewußt. Mit dieser „Taktik“ macht Lucy vor Gericht, zu Besuch bei Familie Vance, nach den Anschuldigungen Mrs. Leasons und am Ende auch gegenüber Jerry ihre jeweiligen Standpunkte und Absichten unmißverständlich klar. „The more a

⁷⁴ Angesichts dieser messerscharfen Satire auf Kosten niedrigerer sozialer Schichten sind die bereits ausführlich diskutierten Thesen zur angeblichen „Überwindung von Klassenunterschieden“ in der *Screwball Comedy* nicht haltbar. Mit der Figur des Oklahoma-Cowboys Leeson karikiert diese *Screwball Comedy of Manners* zudem quasi en passant die ehrbaren Hauptfiguren des vielleicht „amerikanischsten“ aller Filmgenres, des Western.

woman could talk, the more autonomous and idiosyncratic she became, and the more she seemed to define herself by her own lights.“ (Haskell 1987, 139)

Zu den semantischen Elementen, die in *AwT* nur wenig ausgeprägt vorhanden sind, gehören Transvestismus, Screwball-Charaktere und der „comic anti-hero“. Zwar verhalten sich insbesondere die Protagonisten mitunter „auffällig“ oder unkonventionell, doch entspringt dieses Verhalten keiner exzentrischen Persönlichkeit oder unbewußten Marotte, sondern wohlkalkulierten Überlegungen. Jerry Warriner entspricht, um bei Gehrings Unterscheidung zu bleiben, natürlich eher dem komischen Typus des „anti-hero“ als dem des „crackerbarrel“. Die Attribute der „childlike nature“ und der „basic frustration“ besitzt er jedoch nur bedingt; insgesamt hinterläßt er einen dezidiert zufriedenen und souveränen Eindruck (vgl. Gehring 1986 b, 37).

Für sich genommen machen alle diese semantischen Elemente *AwT* noch nicht zu einer Screwball Comedy of Manners, sondern entfalten ihre volle Bedeutung erst im Dienste des syntaktischen Elements des Genres, indem sie also eine Aussage zum Wesen der Liebe selbst machen. Diese Aussage lautet in *AwT*, daß Liebe ohne Vertrauen und ohne Humor unmöglich ist.

Während Jerry im „Gotham Athletic Club“ per Solarium für die Sonnenbräune sorgt, die eigentlich das Ergebnis seiner Florida-Reise hätte sein sollen, erklärt er einem Freund noch recht selbstsicher: „What wives don’t know won’t hurt them.“ Kurz darauf muß er jedoch feststellen, daß Lucy möglicherweise nach derselben Maxime gehandelt hat, und kommt zu dem desillusionierten Schluß: „Marriage is based on faith. When you’ve lost that, you’ve lost everything.“

Die gegenseitigen Vorwürfe der Untreue führen zwar dazu, daß Lucy ihren Anwalt anruft und die Scheidung einreicht, doch die tatsächlichen Aktivitäten beider Ehegatten bleiben betont ungewiß. Sikov betrachtet Lucys Romanze mit Armand Duvalle als erwiesen und bezeichnet ihn als „archetypically [!] untrustworthy Frenchman“ – ein schönes Beispiel für englische Ressentiments, die im modernen Amerika unverändert fortbestehen, da Sikov dieses Klischee in keiner Weise als Ironie markiert und die Zustimmung des Lesers offensichtlich voraussetzt (Sikov 1989, 35). Tatsächlich liegt Jerry möglicherweise mehr an dem Ruf eines unverbesserlichen Frauenhelden und der Anerkennung seiner Männerfreunde als an einer tatsächlichen Affäre, und auch Lucys Untreue erweist sich im Laufe des Films als immer unwahrscheinlicher.⁷⁵

⁷⁵ Diese Auffassung vertreten auch Stanley Cavell, S. 244 und Maria DiBattista, S. 221-223.

Dennoch ist das Vertrauen der beiden massiv gestört, und zwar offensichtlich nicht nur hinsichtlich der Treue oder Untreue des anderen, sondern auch in Bezug auf die eigenen Gefühle und die Erwartungen an das gemeinsame Eheleben. Daß die Ehe als Institution und Ideal ein erhebliches Potential für Störungen und Frustrationen birgt, wird in Lucys Telefonat mit ihrem Anwalt nicht nur durch den Gegenstand des Anrufs deutlich. Während dieser Lucy mit der Beteuerung „Marriage is a beautiful thing“ von einer überstürzten Entscheidung abrät, herrscht er parallel dazu seine resolute Gattin, die ihn wiederholt an den Frühstückstisch befiehlt, immer gereizter an: „Will you shut your big mouth!“ In der Folge stellen die Warriners mit ihren mehr oder weniger halbherzigen Affären das Vertrauen des anderen auf die Probe und unterziehen ihre Ehe und die eigene Bereitschaft dazu quasi einem „Stabilitätstest“.

Die Suche nach der im Titel angesprochenen „Wahrheit“ zieht sich entsprechend als Leitmotiv durch den gesamten Film, wobei allerdings nicht nur Jerry sehr schnell klar wird: „There’s nothing less logical than the truth.“ Nach der Trennung zeigt sich in fast jeder Szene, wenn auch oft nur für den Zuschauer sichtbar, daß die „Wahrheit“ praktisch nie mit dem identisch ist, was der erste Eindruck oder „gesunder Menschenverstand“ in einer Situation suggerieren. Mr. Smith entscheidet sich nicht wirklich für Lucy, sondern reagiert auf das versteckte Spielzeug. Jerry verteidigt Lucy nicht ernsthaft vor den Leasons, sondern hält seine Lobrede mit hinter dem Rücken gekreuzten Fingern. Lucy lacht nicht (nur) über Dans Liebesgedicht, sondern weil Jerry sie heimlich mit einem Bleistift kitzelt. Sie versteckt Jerry und Armand im Nebenzimmer, obwohl sie sich mit keinem der beiden „unsittlich“ verhalten hatte, und will damit ihren guten Ruf gegenüber Daniel verteidigen, von dem sich zu trennen sie ohnehin gerade beschlossen hatte.

Die größte Paradoxie betrifft jedoch Lucy und Jerry als Paar. Die „schreckliche Wahrheit“ ist, daß sie sich gar nicht trennen können, da sie einander trotz und wegen aller Zweifel und Diskrepanzen lieben. Widerwillig und sichtlich ratlos gesteht Lucy ihrer Tante und sich selbst, „I’m in love with that crazy lunatic and *there’s nothing I can do about it*“, und das gleiche gilt für den kurz vor seiner Heirat mit Barbara Vance stehenden Jerry: „I’m convinced he must care about me or he wouldn’t do the *funny things* he does [meine Hervorhebungen].“

Der Erkenntnis, daß die Liebe also unlogisch und irrational ist, kann laut *AwT* nur mit zwei Reaktionen begegnet werden, nämlich Humor und Vertrauen. So lautet Lucys wehmütiges Fazit zu ihrer Ehe: „We had some grand laughs together.“ Daß sie mit

großem Ernst über dieses Lachen spricht, wirkt nicht mehr paradox, sondern überaus logisch, wenn Lachen und Humor als Grundlage, Ausdruck und Beweis der Liebe zwischen Lucy und Jerry verstanden werden. Dies entspricht nicht nur der „verdrehten“ Logik der Handlungen und Charaktere von *Screwball Comedies*, sondern gilt zu einem gewissen Grad für jede Liebesbeziehung. „It is as though you are married when you come to see that you cannot divorce, that is, when you find that your lives will simply not disentangle. If your love is lucky, this knowledge will be greeted with laughter.“ (Cavell 127)

Als Jerry in einer der wichtigsten Szenen Armand als Lucys Liebhaber überführen will und statt dessen in ihre Gesangsdarbietung platzt, erweist sich die „Wahrheit“ als das aus Jerrys Sicht unwahrscheinlichste Szenario; und Grants meisterhafte Slapstick-Einlagen führen dazu, daß sich der letzte Ton der Opernarie mit Lucys melodisch perlendem Lachen vermischt, in dem die widerstreitendsten Emotionen und Motive zum Ausdruck kommen.⁷⁶ Lucy lacht – gemeinsam mit dem Zuschauer – aus Schadenfreude, da Jerry sich blamiert und seinen falschen Verdacht eingestehen muß. Wir lachen außerdem über den Kontrast des vornehm lauschenden Konzertpublikums zum ungeschickten Störenfried, und noch viel mehr über die Inkongruenz zwischen dem harmlosen Geschehen, das sich tatsächlich hinter der gut bewachten Tür abspielt, und Jerrys phantasievoller Vorstellung davon.⁷⁷

Doch Lucy lacht nicht nur aus einem Gefühl des Triumphes, denn sie wertet Jerrys maßlose Eifersucht zu Recht als Zeichen seiner ungebrochenen Zuneigung. In ihrem Lachen klingt daher ein gewisser Stolz über dieses „Liebesgeständnis“ mit, genau wie ein nostalgisches Erinnern an ähnliche „grand laughs“, die sie mit ihm erlebt hatte.

Diese Szene symbolisiert, ebenso wie Lucys Auftritt als „Dixie Belle“, die Komplexität der Ehe der Warriners. Einerseits wird das Bild einer modernen Beziehung entworfen, in der sich beide Partner vergleichsweise frei entfalten können und bei der eine Scheidung zwar immer noch aufwühlend, aber nicht mehr skandalös ist. „Marriage is not about domesticity in screwball comedies but about courtship, fun, exciting adventure.“ (Campbell 158)

⁷⁶ Sypher erläutert philosophische Theorien des Komischen von Aristoteles bis Bergson und ergänzt die Motive der Überraschung („surprise“) und des Mitgeföhls („laughter is charitable“). Vgl. Willie Sypher, S. 202-204. Eine knappe Einführung zum Thema bietet auch Regenia Gagnier, S. 135-136.

⁷⁷ Die Komik entsteht hier aus einer „paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion“ beziehungsweise „aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“ Vgl. Arthur Schopenhauer, S. 105; Immanuel Kant, S. 69. Obwohl Jerry sich definitiv lächerlich macht, geschieht dies nicht im Sinne der aristotelischen Auffassung der Komödie als „Nachahmung von schlechteren Menschen“, und zwar in Bezug auf eine Schlechtigkeit, bei der „das Lächerliche am Häßlichen teilhat“; vgl. Aristoteles, S. 17.

Andererseits werden durchaus konservative Werte, allen voran eheliche Treue, als erstrebenswert und sogar notwendig dargestellt, was für ein gut informiertes Publikum womöglich noch durch Irene Dunnes außerfilmisches Image des „society wife“ und ihre „air of upper-class wifeliness“ unterstrichen wird (vgl. Kendall 194). Lucy und Jerry erleben nicht nur emotional eine „marriage of true minds“, sondern erfüllen auch die Voraussetzungen für eine glückliche Ehe, wie sie bereits in den Komödien Congreves und den zeitgenössischen „conduct books“ im Ideal der „companionate marriage“ formuliert wurde (vgl. Greenberg 260). Sie haben einen vergleichbaren sozialen Hintergrund, verfügen beide über ein eigenes Vermögen und befinden sich auch in puncto Schönheit, Intelligenz, Bildung, Witz und Charisma auf demselben Niveau. „It’s as if McCarey had set himself the exercise of creating a female character with the same privileges, the same firm sense of self, as a man, and then engaged her in battle with her twin.“ (Kendall 202)⁷⁸

Aus dieser „Zwillingshaftigkeit“ oder Symbiose rührt am Ende Lucys und Jerrys Wille zur Wiederheirat, da die Ehescheidung just im Moment der Versöhnung rechtskräftig wird. Cavell versteht die „remarriage“ nicht nur als formell juristische Angelegenheit, sondern beschreibt sie sehr einleuchtend als eine Art Geisteshaltung, die der Ehe eine Substanz verleiht, die weit über gesetzliche oder sexuelle Bindungen hinausgeht:

[W]hat provides legitimacy is the mutual willingness for remarriage, for a sort of continuous reaffirmation, and one in which the couple’s isolation from the rest of society is generally marked; they form as it were a world elsewhere. The spirit of comedy in these films depends on our willingness to entertain the possibility of such a world, one in which good dreams come true. (Cavell 142)

Diese „remarriage“ wird auch durch die zahlreichen Wiederholungen innerhalb der Filmhandlung unterstrichen. Sie reichen von zwei vermuteten Affären über zwei im Schlafzimmer versteckte Männer, deren zwei Hüte verwechselt werden, bis zu den zwei Darbietungen von „My dreams are gone with the wind“, den zwei Gesangseinlagen Lucys und den Rezitationen zweier Liebeserklärungen.

Der deutlichste Unterschied zum Ehebild früherer Comedies of Manners ist sicher die gestärkte Position der Protagonistin. Zwar sind auch ihre Vorfahrinnen bereits starke

⁷⁸ Dies gilt natürlich prinzipiell für alle Screwball Comedies of Manners. Mr. and Mrs. Smith sind im gleichnamigen Film ein „well-matched couple“, dessen emotionale Bindung stärker ist als die Ehe, die sich als formal ungültig herausgestellt hatte. In *His Girl Friday* sind die Journalisten Walter und Hildy ebenso durch ihren Beruf und ihre Berufung wie durch ihre Liebe und ihre ähnlichen Temperamente verbunden. Die gemeinsame Herkunft von Tracy Lord und C.K. Dexter-Haven wird in *The Philadelphia Story* mehrmals als Grund für ihre Liebe – und ihre furchtbaren Streitereien – betont: „They grew up together.“

Frauenfiguren, die sich mit Witz, Schönheit und Intelligenz in einer Männerwelt behaupten. Doch die Rechte, Fähigkeiten und Möglichkeiten der Screwball-Heldin übertreffen alle bis dato gängigen Vorstellungen von weiblicher Emanzipation um ein Vielfaches und spiegeln den dramatisch veränderten sozialen und juristischen Status der Frau wider. Zwar ist der Anteil von Frauen in den 1920er und 1930er Jahren in führenden Positionen der Politik, Wissenschaft oder im Sport statistisch betrachtet immer noch verschwindend gering, doch ist die Signalwirkung, die von solchen Vorbildern ausgeht, kaum zu überschätzen (vgl. Babington und Evans 12-14). „One woman’s liberation, seen on a movie screen, could be universal.“ (Sikov 1989, 185)

Besonders revolutionär und entsprechend eindrucksvoll ist die emanzipierte Frau im Film, die als Komödienheldin einen Mann dominiert oder ihm zumindest ebenbürtig ist. Hier werden die Zusammenhänge zwischen Humor, (weiblicher) Sexualität und Machtansprüchen bis hin zur Rebellion sehr deutlich – wer im Deutschen „nichts zu lachen“ hat, besitzt keine Autorität, keine starke Identität und auch kein Anrecht auf Humor. Umgekehrt sind Humor und die Fähigkeit zu lachen – und zwar inklusive über sich selbst – eine wichtige Quelle für weibliche Emanzipation. Lachen ist, genau wie Sexualität, traditionell ein Gebiet, auf dem Machtansprüche demonstriert oder ausgefochten werden: „[T]o define a joke, to be the class that decides what is funny, is to make a massive assumption of power.“ (Gray 8) Der Sinn für Humor und das Talent, seine Mitmenschen zum Lachen zu bringen, wird in den westlichen Kulturen als positive Fähigkeit des Menschen bewertet, die ihn von der Tierwelt abhebt. In patriarchal organisierten Gesellschaften gilt Humor daher oftmals als Domäne des Mannes, in der die Frau keine aktive Rolle übernimmt, sondern im Gegenteil zum humoristischen Zielobjekt reduziert wird.⁷⁹

Die hier behandelten Protagonistinnen – und die männlichen Autoren ihrer Rollen – von der Restoration- bis zur Screwball Comedy erscheinen vor diesem Hintergrund umso außergewöhnlicher, gelingt es ihnen doch, Witz und Eloquenz als selbstverständliche Attribute einer souveränen und auch für Männer dezidiert attraktiven Weiblichkeit zu präsentieren.⁸⁰

⁷⁹ Diverse Autorinnen haben die fest etablierten Mechanismen aufgezeigt, mit denen Frauen der Besitz eines „eigenen“ Humors, wie auch intellektueller Fähigkeiten und Rechte generell, abgesprochen wurde und die statt dessen eine Identifizierung mit dem „überlegenen“ Humor der Männerwelt bezweckten; vgl. Frances Gray, S. 8-13; Regina Barreca, S. 6; Nancy Walker, S. 78-80; Regenia Gagnier, S. 144-145; Lisa Merrill, S. 278-280.

⁸⁰ Frances Gray zitiert William Congreves Bemerkung, er habe niemals „true Humour in Women“ beobachten können, weist jedoch darauf hin, daß Congreve dennoch herausragende komische Rollen für Frauen schuf und die entsprechenden Schauspielerinnen enorm schätzte; vgl. S. 3. Auch Regina Barreca

Die Heldinnen der *Comedies of Manners* demonstrieren ihren Humor öffentlich, in jeder Art von Gesellschaft, als junge begehrenswerte Frauen, deren Spott Männer oder auch andere Frauen trifft.⁸¹ Als Teil eines ‚gay couple‘ gehen sie mit ihrem Partner eine humorvolle Komplizenschaft voller „grand laughs“ ein, die sich nicht selten gegen soziale Aufsteiger oder Pseudo-Aufsteiger richtet. Figuren wie Sir Fopling Flutter oder Daniel Leeson werden zu humoristischen Zielobjekten, da sie keine akzeptablen Liebhaber beziehungsweise ernst zu nehmenden Rivalen sind, und sie sind im Umkehrschluß keine akzeptablen Liebhaber, da sie zum passiven Objekt der Satire taugen, jedoch eben nicht in der aktiven Position des ‚trüewit‘ zu sehen sind. Der soziale Aufstieg, den der komische „crackerbarrel“ Typus mit seinen Witzen über sozial Höherstehende zumindest temporär beansprucht, bleibt für die Figur des Rivalen in der *Screwball Comedy* und der *Comedy of Manners* unerreichbar.

Im „complex web of cultural assumptions about woman’s intelligence, competence, and ‚proper role““ spielt die ökonomische Unabhängigkeit der Frau eine entscheidende Rolle (Walker 98). Sie bildet die Grundlage für ihre sexuelle und intellektuelle Unabhängigkeit; und Humor ist wiederum Ausdruck und Ergebnis dieser Unabhängigkeit. „Intellectual freedom, independence, and the free play of a sense of humor are closely interdependent.“ (Walker 82) Nicht umsonst beansprucht beispielsweise Constance in *The Constant Wife* ihre sexuelle Freiheit als „Belohnung“ für ihre finanzielle Selbständigkeit und wirkt im Moment ihres Triumphes zugleich geistreicher, witziger und gelöster denn je.

Während diese umfassende Unabhängigkeit für Constance die endgültige Trennung von ihrem Mann bedeutet, ist Lucys gleichberechtigte Position die Basis ihrer ungebrochenen Zuneigung zu Jerry. Die Vorgeschichte einer glücklichen, sorgenfreien Ehe in gehobenen gesellschaftlichen Kreisen ist in beiden Fällen sehr ähnlich. In der ersten krisenhaften Phase des Zweifels und der bewiesenen oder vermuteten Untreue wählt Constance mit der Ehescheidung jedoch eine mögliche Option und Lucy mit der Wiederheirat eine andere. Protagonistinnen wie Constance und Lucy sind eine Bedrohung für etablierte Geschlechterrollen und greifen damit auch das soziale Gefüge als solches an. „[M]en fear women’s humor for much the same reason that they fear

nennt Congreve und J.B. Priestley als Beispiele für männliche Literaten, die Frauen als „humorlos“ abklassifizieren, vgl. S. 3. Zudem ist „weiblicher“ Humor in diesen Komödien, entgegen anderer komischer Traditionen, weder das Vorrecht älterer, vermeintlich „ungefährlicher“ Frauen, noch findet er in einem exklusiven Frauenkreis statt oder macht ausschließlich Männer zum Objekt der Komik (vgl. Walker 85).

⁸¹ Lediglich Diane Carson gelingt das Kunststück, in *AwT* Lucys Degradierung zum visuellen Spektakel und die Überlegenheit eines chauvinistisch-patriarchalen Jerry zu „erkennen“. Vgl. S. 220-222.

women's sexual freedom – because they encourage women's aggression and promiscuity and thus disrupt the social order [...].“ (Gagnier 137)

Die von Campbell beschriebene Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten zeigt sich in *AwT*, wie auch im folgenden in *Bringing up Baby*, häufig im Umgang mit staatlichen Autoritäten wie Richtern und Polizisten. Noch wichtiger ist allerdings der fehlende Respekt vor Autoritätspersonen der älteren Generationen, den das Genre generell zum Ausdruck bringt, indem beispielsweise die Mütter der Protagonistinnen quasi nonexistent sind und der familiäre Hintergrund des ‚gay couple‘ insgesamt auffällig unerläutert bleibt (vgl. Cavell 18).⁸² DiBattista wertet die „Mutterlosigkeit“ der Screwball-Heldin sehr einleuchtend als Zeichen dafür, daß diese nicht nach den Vorgaben der Eltern oder Älteren – und auch nicht nach denen eines Mannes – lebt, sondern ihre Identität sehr bewußt selbst findet und lebt: „The business of creating woman lies primarily with herself.“ (DiBattista 22)

Nachdem die Heldin sich „selbst erschaffen“ hat, ist sie in der Lage, sich als Teil eines ‚gay couple‘ quasi ein zweites Mal zu erfinden. Dies geschieht in einem bewußten Prozeß beider Partner, bei dem sie einander sowohl in der Öffentlichkeit als auch in privater Abgeschlossenheit verschiedene Rollen vorführen oder aufzwingen, sie ausprobieren, verwerfen oder vervollkommen. Der Geschlechterkampf behält in *AwT* stets den Charakter eines Spieles auf höchstem Niveau – sei es als Rollenspiel, Redueduell oder Scharade. In ihrem Gespräch am Ende des Films, das Cavell sehr einleuchtend mit einem philosophischen Dialog vergleicht, verhandeln sie die Bedingungen für ihr (weiteres) Zusammenleben genau wie Mirabell und Millamant dies in der ‚Proviso‘-Szene getan hatten (vgl. Cavell 257).

Lucy und Jerry erkennen, daß die Institution Ehe ebenso wenig per se „gut“ oder „schlecht“ ist wie das juristische Instrument der Ehescheidung.⁸³ Die „schreckliche

⁸² Eine Ausnahme bildet *The Philadelphia Story*. Katharine Hepburn hat hier als Tracy Lord zwar eine Mutter, die mit ihrem antiquierten Frauenbild und ihrer verzagten Art jedoch weder Hilfe noch Vorbild sein kann und die Untreue ihres Mannes ergehen hinnimmt, ja sogar vor Tracy verteidigt. Tracys Vater gibt seiner Tochter ausdrücklich eine Mitschuld an seinen „philanderings“, da sie sein „natürliches“ Bedürfnis nach Jugend, unkritischer Liebe und Ergebenheit nicht stillen wolle. Die aus heutiger Sicht schwer erträgliche Mischung aus Chauvinismus und Pädophilie begründet er auch damit, daß Tracy eine eiskalte „Göttin“ sei – ein Vorwurf, den ihr Ex-Mann und ihr Verlobter wiederholen und der außerfilmisch auf Hepburns Image als „Kassengift“ und spröde, emanzipierte Ostküsten-Intellektuelle anspielt, für das sie in diesem Film quasi öffentlich Abbitte leistet; vgl. hierzu auch James Harvey, S. 407-408.

⁸³ Interessanterweise ziehen – etwa im Vergleich zu ‚conduct books‘ des 18. Jahrhunderts – selbst neueste Forschungsbeiträge zur Ehe und Scheidung kein wesentlich verändertes Fazit zum Thema: „There is much to be said for the older view that relies on *informal and social sanctions* and the *good moral sense of the parties* for the greatest protection of the marriage relationship [Hervorhebung nicht im Original].“ Lloyd R. Cohen, S. 33.

Wahrheit“ lautet, daß jeder Mensch und jedes Paar innerhalb der individuellen Möglichkeiten und sozialen Rahmenbedingungen für sein Glück selbst verantwortlich ist. Da es keine Garantie für die Liebe gibt, funktioniert das Zusammenleben nur auf der Basis von Vertrauen und Humor:

Each one of an affectionate couple may be willing, as we say, to die for the other, yet unwilling to utter the agreeable word at the right moment; but if the wits were sufficiently quick for them to perceive that they are in a comic situation, as affectionate couples must be when they quarrel, they would not wait for the moon or the almanac [...] to bring back the flood-tide of tender feelings, that they should join hands and lips. (Meredith 42)

7.2 Das unfreiwillig vereinte Paar: *Bringing up Baby*

Bringing up Baby (*BrB*) basiert auf einer 1937 in *Collier's* erschienenen Short Story von Hagar Wilde und entwickelte sich aufgrund inflationärer Produktionskosten und schlechten Einspielergebnissen zu einem filmwirtschaftlichen Flop und einem persönlichen Desaster für einige der Beteiligten. Heute gilt der Film als unbestrittener Klassiker der Screwball Comedy, doch beim zeitgenössischen Publikum traf diese spezielle Art von Komik auf wenig Verständnis. Als einer der Hauptgründe hierfür mag Katharine Hepburns Darstellung der reichen Erbin Susan Vance gelten, mit der sie das Bild der starken Frau nach damaligem Verständnis sicherlich auf die Spitze treibt. Obschon Gerald Weales einige sehr positive Kritiken für ihre Leistung als Komödiantin erwähnt, verfestigt der Film ihr Image des „Kassengifts“, von dem sie sich erst zwei Jahre später mit der bereits erwähnten *Philadelphia Story* erholt.⁸⁴

Die Widersprüchlichkeit von *BrB* erstreckt sich auch auf das Verhältnis von „amerikanischen“ zu „englischen“ Charakteristika. Auf den ersten Blick ist der Film, vor allem im Vergleich etwa zu *AwT*, am denkbar weitesten von den Bühnenstücken der Comedy of Manners entfernt, doch bei näherer Betrachtung finden sich selbst in den vermeintlich „amerikanischsten“ oder „filmischsten“ Elementen deutliche Anleihen an die europäische Komödientradition. Dies mag auch hier wieder unter anderem am europäischen oder anglophilen Hintergrund sämtlicher Hauptpersonen liegen. Cary Grants Anfänge in England wurden bereits erläutert. Katharine Hepburns Herkunft aus einer traditionsreichen Familie der Ostküsten-Oberschicht ist in diesem Kontext ebenso interessant wie ihre elitäre Schulbildung und ihre lebenslange Affinität zum Theater,

⁸⁴ Hintergründe zur Entstehung und Rezeption des Films erläutern Gerald Weales, S. 277 und 283; Ed Sikov 1989, S. 102-103; Duane Byrge und Robert Miller, S. 76.

gerade auch in anspruchsvollen Rollen in Werken von Shakespeare bis Eugene O’Neill (vgl. *IMDb* „Hepburn, Katharine“).

Auch der Regisseur Howard Hawks stammt aus reichem Elternhaus, genießt eine elitäre Erziehung und verbreitet die Aura eines „specific social context: American W.A.S.P. upper-middle class, cleancut, genuinely athletic.“ (Haskell 1987, 138) Er kultiviert den Lebensstil des aristokratischen Abenteurers und wird sogar als „fake Englishman“ bezeichnet (Harvey 458-459). Die Figuren in *BrB* bewegen sich ebenfalls in einem gesellschaftlich gehobenen Milieu von Professoren, Anwälten, reichen Erbtanten und Erbtinnen, und das Ambiente ist vom Golfplatz bis zum Country Club meist entsprechend luxuriös. Zwar werden alle beruflichen und sozialen Stände auf die eine oder andere Art karikiert, doch die simpelsten, unfreiwillig komischsten Figuren sind gerade diejenigen, die am ehesten typisch amerikanischen, puritanischen Idealen entsprechen. Es handelt sich hierbei um regelrechte komische ‚stock characters‘ wie den gutmütigen, trunksüchtigen Gärtner, die begriffsstutzigen, chronisch überforderten Sheriffs und die prude Sekretärin Miss Swallow.

Die Handlung entspricht einem bereits erwähnten Prinzip des ‚well-made play‘, nämlich: „[N]ot so much having a neat plot as having a lot of plot and telling it in such a way that the audience’s interest was never allowed to flag.“ (Taylor 126) Auch der Begriff der Kettenreaktion („chain reaction“) trifft auf Pineros Stücke und *BrB* gleichermaßen zu (vgl. Taylor 55). Zudem ist die Kettenreaktion, die Bergson unter dem Stichwort „Snow-ball“ als den Effekt einer Lawine bespricht, ein universelles komisches Grundprinzip (vgl. Bergson 112).

In seinen Bemühungen um eine Millionenspende für sein Museum begegnet der Paläontologe David Huxley am Vorabend der Hochzeit mit seiner Sekretärin Alice Swallow der schönen Susan Vance, der Nichte seiner potentiellen Wohltäterin. Susan möchte erstens die Million für sich selbst haben, zwingt David zweitens, ihr beim Transport des zahmen Leoparden Baby zum Landhaus ihrer Tante nach Connecticut zu helfen, wo drittens Davids wertvoller Saurier-Knochen (der „intercostal clavicle“) abhanden kommt und auch Baby entwischt. Die haarsträubenden Pannen, Mißgeschicke und Demütigungen des Tages setzen sich auf der nächtlichen Jagd nach Baby und dem Knochen fort. David und Susan landen aufgrund einer Verwechslung im Gefängnis, und Baby wird mit einem entflohenen gefährlichen Zirkusleoparden verwechselt, der erst bezwungen werden muß, bevor mit Hilfe von Anwälten und Angehörigen alle Verwicklungen aufgeklärt werden, Davids Hochzeit abgesagt wird, Susan ihm die Million

und den wiedergefundenen Knochen überbringt und beide im Schlußbild als Paar vereint werden.

Selbst bei wiederholten Sichtungen vermittelt der Film noch den Eindruck eines gigantischen Chaos und einer grandiosen Farce. Die Gründe hierfür sind das durchgehend extrem hohe Tempo, das exzentrische Figurenarsenal der „screwball characters“ im Sinne Campbells sowie die schiere Vielfalt an Themen, Schauplätzen und Handlungssträngen – „a lot of plot“. Tatsächlich folgt die verwirrende Handlung jedoch einer bestechend klaren Logik und ist zudem durch eine Reihe visueller Symbole und ineinander verschränkter Dopplungen strukturiert.

Beyond the texture of verbal repetitions and the beginning and ending tableaux vivants, and beyond the two ‚I’ll be with you in a minute, Mr. Peabody’ exits, and the two kidnappings in stolen cars, and the two scenes of serenade under the second-story windows of respectable houses, and two golf balls and two convertible coupés and two purses and two bent hats, there is the capping discovery that there are two leopards in Connecticut. (Cavell 127)

BrB ähnelt insofern dem ebenfalls kaum durchschaubaren Handlungsreigen von *The Way of the World* um zwei enthüllte Liebesaffären, zwei Erpressungsversuche Mirabells, zwei Schriftstücke bezüglich Mrs. Fainalls Vermögen und zwei Männer namens Witwoud. Auch hier treiben monetäre Angelegenheiten in der Art eines ‚McGuffin’ die Handlung voran, ohne dabei inhaltlich wirklich relevant zu sein. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen immer Liebeswerben und Geschlechterkampf der Protagonisten, also des ‚gay couple’.

Neben den menschlichen Figuren gibt es in *BrB* drei wichtige Handlungsträger, die allesamt der Tierwelt angehören und somit als erste gemeinsame Funktion permanent auf die – vermeintlichen – Dichotomien zwischen Kultur und Natur, Ordnung und Chaos, Disziplin und Instinkt hinweisen. Der Foxterrier George, der „intercostal clavicle“, ein fossiler Saurierknochen, und der zahme Leopard Baby, den Susans Bruder aus Südamerika als Geschenk für Tante Elizabeth übersandt hat, illustrieren symbolisch sowohl das Verhältnis von Susan und David als auch, auf einem abstrakteren Niveau, die Zusammenhänge zwischen Genuß und Gefahr, Sexualität und Spiel.

George stiehlt den „intercostal clavicle“ und treibt damit die Handlung voran. Beim anschließenden Versuch der Wiederbeschaffung zeigt sich die typische Rollenverteilung, die *BrB* über weite Strecken prägt: Während der Hund für Susan ein lebenswerter Spielgefährte und im Bestreben, David an sich zu binden, gar ein pfiffiger Komplize ist, erlebt David ihn als perfiden Quälgeist, der seinen lange erwarteten Knochen stiehlt, ihn von seiner Verlobten und dem Museum fernhält und zu einer

grotesken „Verfolgungsjagd“ auf allen Vieren zwingt. George entspricht dem von Campbell genannten semantischen Element des Hundes, der einen Ersatz für Kinder darstellt und zugleich die kindliche Seite der Protagonisten hervorhebt. Im Vergleich zu Mr. Smith in *AwT* – der von demselben berühmten Foxterrier Asta gespielt wurde – wird George allerdings deutlich bösertiger inszeniert.

Indem er Davids Knochen stiehlt, greift er diesen auf mehreren Ebenen an. Erstens verhindert er die Fertigstellung des Brontosaurier-Skelettes, zu dem Professor David Huxley lediglich dieser Knochen gefehlt hatte, und zweitens attackiert er Davids Männlichkeit als solche, da der Knochen im Film eindeutig als Phallussymbol verwendet wird (vgl. Cavell 118). Was für George ein artgerechtes Spielgerät ist und für Susan „just an old bone“, ist für David von existenzieller Wichtigkeit: „It’s rare! It’s precious!“ Zudem steht der Knochen einerseits für den bereits ausgestorbenen Dinosaurier und für Davids weltfremde, asketische Art des zerstreuten Professors, doch andererseits verweist er im „more or less blatant and continuous double entendre“ des Films auf Davids durchaus noch lebendige Sexualität (Cavell 116). In der Tat ist *BrB* ein Paradebeispiel für die verbale Kompensation erotischer Darstellungen als Reaktion auf den Production Code. Die beinahe demonstrativ naiven Zweideutigkeiten halten einem Vergleich zum Beispiel mit der berüchtigten „china“-Szene in *The Country Wife* durchaus stand. „It is part of the force of this work that we shall not know how far to press its references.“ (Cavell 117)

Genau wie George verlangt der Leopard Baby den Protagonisten immer wieder schnelle Reaktionen zur Schadensbegrenzung ab und ist damit auf der simpelsten Ebene ein Motor, der die Handlung vorantreibt. Darüber hinaus ist die Großkatze jedoch, quasi als Gegenstück zu Davids „Knochen“, ein ebenso offensichtliches Symbol für weibliche Sexualität.⁸⁵ Die enge Verbindung zwischen Baby und Susan wird bereits in ihrer ersten gemeinsamen Szene visuell verdeutlicht, indem der Tupfenstoff von Susans Negligé Babys Fellmuster aufgreift, und auch in der letzten Szene des Films trägt Susan einen gepunkteten Schleier.

David fürchtet sich nicht nur vor Baby, sondern auch vor Susan, wie er ihr in der letzten Szene mitteilt, und er findet es ebenso albern, zur Besänftigung des Leoparden „I can’t give you anything but love, baby!“ zu singen, wie er es überhaupt ablehnt, an

⁸⁵ Bruce Babington und Peter W. Evans weisen darauf hin, daß die Bezeichnungen „cat“ und „tomcat“ für Frau und Mann laut Production Code dezidiert verboten waren; vgl. S. 34-35. Zum Leoparden Baby als Symbol für Susans Sexualität siehe auch Lori Landay, S. 137; Kathleen Rowe, S. 150; Maria DiBattista, S. 183.

Susans Aktivitäten teilzunehmen. Sie hingegen genießt den gemeinsamen Gesang sichtlich und widmet sich dem Leopard zugleich mit großem Ernst und einer selbstverständlichen Gelassenheit. Mit Baby als Komplizin und Alter Ego gelingt es ihr, David so lange von Miss Swallow fernzuhalten, bis diese aufgrund der Ereignisse die Verlobung aus eigenem Antrieb löst. Mit ihrer Ankündigung, „I’m going to marry David. He doesn’t know it yet but I am“, verhält sich Susan wie eine Großkatze auf Beutejagd und ist am Ende auch erfolgreich.

Selbst ein zahmer Leopard ist hinreichend wild und exotisch, wie sich mehrfach erweist, doch später im Film kommt noch ein bösertiger „Doppelgänger“ hinzu. Die beiden Wildkatzen – die natürlich von ein und demselben Leopard dargestellt werden – repräsentieren zwei Seiten von Susans Persönlichkeit oder auch generell eine zumindest annähernd „gezähmte“ und eine offen aggressive, für Männer potentiell bedrohliche Form von weiblicher Sexualität.

Susan harmoniert mit Baby auch dank ihrer körperlichen Fitness und ihrer „Verspieltheit“, der Neigung, sehr spontan und lustvoll ihren Instinkten und Reflexen zu gehorchen. Ihre oft absurden Einfälle und Handlungen, die trotzdem einer unleugbaren Logik, nämlich ihrer eigenen Sicht der Dinge, folgen, weisen sie laut Bergson als „Spielerin“ im wahrsten Sinne aus, da sie den mühevollen permanenten Einsatz des „gesunden Menschenverstandes“ gekonnt umgeht: „And to remain sensible is, indeed, to remain at work. But to detach oneself from things and yet continue to perceive images, to break away from logic and yet continue to string together ideas, is to indulge in play or, if you prefer, in *dolce far niente*.“ (Bergson 186) Bereits ihr erster Auftritt in *BrB* zeigt Susan als Spielerin auf dem Golfplatz, wo sie mit einem perfekten Schlag die Spannung zwischen Impulsivität, Konzentration und Körperbeherrschung vorführt, die sie auch in späteren Spielen auszeichnet.

Praktisch die gesamte Filmhandlung gestaltet sich vom Oliventrick des Barkeepers bis zum kindlichen „Räuber und Gendarm“ als eine Serie von Spielen (vgl. Cavell 124). Der Großteil davon findet in Connecticut statt, das wie in vielen anderen *Screwball Comedies* die Funktion eines Rückzugsgebietes und einer „Arena“ erfüllt, in der die Protagonisten die Bedingungen für ihr Zusammenleben (neu) verhandeln. Diese immer wieder geäußerte Beschreibung der Handlung von *BrB* ist zwar nicht grundsätzlich falsch, muß jedoch deutlich differenziert werden. Johan Huizinga gelangt in seinem kulturhistorischen Standardwerk *Homo Ludens* etwa zu einer Definition des Spiels, die aus Susans Sicht der Ereignisse vollständig zutrifft, aus Davids hingegen gar nicht:

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘. (Huizinga 34)

Susan spielt, David wird übel mitgespielt. Wenn das Spiel, wie Huizinga überzeugend veranschaulicht, „ein freies Handeln“ ist und „keine Aufgabe“ oder „Pflicht“, dann kann Davids Verhalten kaum als Spiel bezeichnet werden (Huizinga 15). Die „albernen“ Verhaltensweisen, die ihm permanent aufgezwungen werden, sind nur für Außenstehende inklusive des Publikums amüsant, nicht jedoch für ihn selbst. Daß beispielsweise Tante Elizabeth sein Herumkrabbeln in voller Reitermontur für eine bizarre, aber doch gewollte Marotte hält, zeigt einmal mehr die Diskrepanz zwischen Schein und Sein und das Bergsonsche „topsyturvydom“ auf, das die *Screwball Comedy of Manners* in besonderem Maße forciert.

Die Komik seines Benehmens liegt ja gerade in der Unfreiwilligkeit. Selbst seine ernsthafte Erklärung, „When you’re wrestling a leopard in the middle of a pond, you’re in no position to run“, wird somit nicht als die völlig korrekte Aussage empfunden, die sie de facto ist, sondern als hilfloser Rechtfertigungsversuch eines Wissenschaftlers, der den Anforderungen des „wahren Lebens“ nicht gewachsen ist. Denn während der „zerstreute Professor“ David immerhin recht heroisch mit Leoparden kämpft, Knochen jagt und Sheriffs überlistet, belegen Cary Grants meisterhafte Slapstick-Einlagen dabei Bergsons Diktum, daß nichts komischer sei als eine „mechanical inelasticity“ und eine „rigidity of body, mind and character“ (vgl. Bergson 67 und 74).

Auch Susan ist durchaus nicht immer Herrin ihrer selbst, wohl aber stets bereit, nicht nur über andere, sondern auch über sich selbst zu lachen und das „Spiel“ zu genießen, wenn sie beispielsweise im „seichten“ Gewässer versinkt oder nach einem trotzigem „I can take very well care of myself!“ prompt einen Abhang hinunterstürzt. Ihren hinkenden Gang auf einem abgebrochenen Absatz kommentiert sie fröhlich, „I was born on the side of a hill!“, und belegt damit genau wie David Bergsons Theorie des Komischen als „something mechanical encrusted on the living“ (Bergson 84).

In einigen gemeinsamen Szenen, beispielsweise bei ihrem peinlichen Ausmarsch aus dem Country Club, wirken David und Susan wie zwei aufziehbare Spielpuppen oder Roboter. Die „*expertness* of the pair’s walk-off through the revolving door“ illustriert aber auch, quasi auf modernere Weise, die tiefe Verbundenheit eines ‚gay couple‘, die in *The Way of the World* oder *The Man of Mode* durch das fließende abwechselnde

Rezitieren von Gedichtversen zum Ausdruck kam (Cavell 129). „David’s inextricable attachment to Susan is shown throughout the film by almost involuntary approaches, shared gestures and movements, instances of the body cooperating while the voice protests.“ (Weales 291) Kathleen Rowe weist darauf hin, daß David buchstäblich bis zur letzten Szene Susans schwankende Bewegung auf der Leiter instinktiv und absolut synchron nachahmt und damit eine starke Verbindung ausdrückt, die er bis dato nicht wahrhaben wollte (vgl. Rowe 145).

Die bereits erwähnte Diskrepanz zwischen Schein und Sein, die Unsicherheit bezüglich der eigenen Gefühlslage, Aufgabe oder gar Identität zieht sich leitmotivisch durch den gesamten Film und kommt in den semantischen Elementen Rollenspiel oder Maskerade, Transvestismus sowie Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten zum Ausdruck. Die Rollen, die Susan stets aus einer akuten Notwendigkeit heraus für sich und für David erfindet, zeugen von Wortwitz, Erfindungsreichtum, Phantasie und Schlagfertigkeit, vor allem aber karikieren sie auf eindrucksvolle Weise idealisierte Bilder von Männlichkeit, Weiblichkeit und heterosexueller Zweisamkeit.

David werden mehrmals übertrieben „männliche“ Attribute zugewiesen, wenn er beispielsweise Susan vor Babys „Angriff“ rettet oder als Großwildjäger Mr. Bone zum personifizierten Phallussymbol des Films wird. Noch häufiger ist er jedoch zu gänzlich unmännlichen Kostümierungen und Verhaltensweisen gezwungen. Den Gipfel der Effemination erlebt er, nachdem Susan seine Kleider entwendet hat, im federbesetzten Morgenmantel bei seiner ersten Begegnung mit Tante Elizabeth. Deren groteskes Verhör bezüglich Davids Aufmachung und dem Grund seiner Anwesenheit in ihrem Haus, das im Tonfall und Duktus frappierend an Lady Bracknells Erkundigungen zu Jacks Herkunft erinnert, gipfelt schließlich in Davids Luftsprung und dem halb resignierten, halb wahnsinnigen Ausruf: „Because I just went *gay* all of a sudden!“⁸⁶ Dennoch gilt genau wie in *AwT*, daß David Huxleys Degradierung und Travestie wider Willen den Star-Status eines Cary Grant zu keiner Zeit wirklich unterminieren kann. Die besondere Komik der Szene liegt eben darin, daß hier der berühmte Filmstar und „leading man“ Grant im Marabou-Negligé verzweifelt, und nicht etwa ein namenloser, unattraktiver Komiker.

Susan Vance hingegen bleibt selbst in ihren wenigen tendentiell blamablen Momenten eine Inkarnation der starken Frau und Komödienheldin, was nicht zuletzt am

⁸⁶ Ed Sikov hält dies für den ersten Gebrauch des Wortes „gay“ im Film im Sinne von „homosexuell“, vgl. Sikov 1989, S. 103. Dies scheint laut *OED*, das die moderne Bedeutung auf 1935 datiert, möglich; vgl. *OED*, s.v. „gay“.

Nimbus des emanzipierten Filmstars Hepburn liegt. „As a result, Hepburn’s Susan Vance has everything – money, clothes, an apartment in New York, and a farm in Connecticut. Most of all she has complete command of every situation.“ (Sikov 1989, 102) In der Rolle der Gangsterbraut „Swinging Doors Susy“ liefert sie nicht nur ein Paradebeispiel für Campbells „lack of respect for authorities“, sondern demonstriert quasi en passant, wie fragil die Grenzen zwischen elitärer und halbseidener Cleverness, zwischen juristischen Urteilen und Fehlurteilen, und zwischen respektabler und skandalöser Weiblichkeit sein können. Katharine Hepburn verkörpert die in ihrer Persönlichkeit und Sexualität selbstbewußte und selbstsichere Susan Vance ebenso souverän, wie Mae West dies in ihren Rollen vor der Einführung des Production Code gelungen war.

Die zahlreichen intertextuellen Anspielungen, die sich in der Gefängnis-Szene häufen, unterstreichen dies noch. Susan trägt schließlich den Nachnamen der indiskutablen Rivalin Barbara Vance, die Lucy Warriner in *AwT* süffisant als „madcap heiress – lots of money and no brain“ beschrieben hatte. Als „Swinging Doors Susy“ betitelt sie ihren Komplizen David mit „Jerry the Nipper“, Grants Spitznamen aus *AwT*, während ein zunehmend überdrehter David ihre Namen als „Donald the Duck“ und „Mickey the Mouse“ zu Protokoll gibt.⁸⁷ Sein ultimatives Argument, um Susans Verlogenheit und Unzurechnungsfähigkeit zu beweisen, lautet am Ende sogar: „She’s making this all up from old motion pictures she’s seen!“ Dieser selbstironische Hinweis auf den geringen kulturellen Status des (Hollywood)-Kinos steht im krassen Kontrast zu den kulturell „hochwertigen“ ‚tableaux vivants‘ nach Rodins Skulpturen *Der Denker* und *Der Kuß*, die David jeweils zu Beginn und Ende des Films darstellt (vgl. Cavell 121).

Umgekehrt beziehen sich auch spätere Filme auf *BrB*. In *The Philadelphia Story* trägt beispielsweise Grants Rivale Kittredge den Vornamen des Hundes George und genießt insgesamt auch kein wesentlich höheres Ansehen als dieser. Und Alfred Hitchcock recycelt für *North by Northwest* sowohl das Filmende von *BrB* als auch von *AwT*. Zunächst zieht Cary Grant als Roger Thornhill seine Filmgattin Eve Kendall in das Hochbett des Zugabteils, so wie David Susan auf das Gerüst zieht, und anschließend fährt der Zug in einen Tunnel und wiederholt damit das Bild des Buben, der in *AwT* seinem Schwarzwaldmädel in ihren Eingang der Kuckucksuhr folgt (vgl. Cavell 130).

⁸⁷ Eine noch ironischere Anspielung auf eine „andere Identität“ Cary Grants macht dieser in *His Girl Friday*, wo er als sensationshungriger Chefredakteur Walter Burns zu bedenken gibt, den letzten Versuch ihn zu übervorteilen habe „Archie Leach a week before he cut his throat“ gemacht.

Grant alias Thornhill drückt zudem eine Haltung gegenüber seiner Frau aus, die exakt den Auffassungen von Liebe und Geschlechterkampf in der *Screwball Comedy of Manners* entspricht: „I may go back to hating you. It was more fun.“

Die Dominanz und schiere Präsenz der Frauen ist allerdings selten so ausgeprägt wie in *BrB*. Anstelle eines treudummen männlichen Rivalen gibt es hier die energische Alice Swallow, die selbst in der Ehe „domestic entanglements of *any* kind“ strikt ablehnt. Tante Elizabeth beansprucht als reiche Witwe und eindrucksvolle Autoritätsperson ganz selbstverständlich die Aufmerksamkeit und den Gehorsam fast aller Personen in ihrem Umfeld. Und Susans unerschütterliche Souveränität bewirkt bei David die grundlegende Frustration, die Wes Gehring als wichtiges Merkmal des „comic anti-hero“ nennt und die möglicherweise auch auf Grants extradiegetisches Image und sein problematisches Verhältnis zu Frauen anspielt (vgl. Gehring 1986b, 120-121).

Doch obgleich David Huxley den „anti-hero“ nach Gehrings Kriterien in reiner Form verkörpert, entpuppt sich der „Antiheld“ letztlich als wahrer Held, der einen bösartigen Leopard bezwingt, die Millionenspende für sein Museum erhält und außerdem in einen Zustand weiser bis fatalistischer, laut Sypher sogar „heiliger“ Gelassenheit gelangt:

He encounters what Kierkegaard calls either/or choices, the extremes that cannot be mediated but only transcended. That is, the comic hero and the saint accept the irreconcilables in man's existence. Both find themselves face to face with the inexplicable and the Absurd. (Sypher 237)

Das Absurde, Unerklärbare oder Paradoxe wird in *BrB* tatsächlich zur Normalität. Der Geschlechterkampf ist hier nur selten sportliches Kräfteressen oder vergnügliches Necken, sondern vielmehr boshafes Austricksen oder gar körperliche Aggression. Susan belügt und blamiert David, dafür tritt er ihr mit voller Absicht auf den Fuß. Dennoch sind sie deutlich erkennbar das ‚gay couple‘ dieser *Screwball Comedy of Manners* und belegen eindrucksvoll Cavells These: „It is as though you are married when you come to see that you cannot divorce, that is, when you find that your lives will simply not disentangle.“ (Cavell 127) Susan ist ein „savior who sometimes looks like a predator“, und David harmoniert mit ihr, schon rein körperlich, selbst gegen seinen Willen (Weales 277). Tatsächlich scheint es, mit Jerry Warriner gesprochen, im Umgang der Geschlechter nichts Unlogischeres zu geben als die Wahrheit. Huizingas Charakterisierung des Spiels könnte ebenso die Liebe beschreiben: „Das Spiel liegt

außerhalb der Disjunktion Weisheit – Torheit, es liegt aber auch ebensogut außerhalb der von Wahrheit und Unwahrheit und der von Gut und Böse.“ (Huizinga 14)

Mehrmals kommt im Film ausdrücklich zur Sprache, daß die Liebe zutiefst antagonistisch sein kann. Der Psychiater Dr. Lehmann erklärt Susan in einem der meistzitierten Screwball-Aussprüche den Grund für Davids merkwürdige „Fixierung“: „The love impulse in man frequently reveals itself in terms of conflict.“ Gerald Weales relativiert dies etwas lapidar, indem er David und Susan interessanterweise definitiv in der Tradition des britischen ‚gay couple‘ verortet: „It needs no psychiatrist [...] to explain what has been clear to popular comedy at least since Beatrice and Benedick fought their way to the altar.“ (Weales 289) Doch David bemerkt selbst, daß er sich in einer paradoxen Situation befindet. Sein nächtliches Duett mit Susan kommentiert er: „I know we should go now, but somehow I can’t move“, und ihre aufrichtige Enttäuschung über seine ablehnende Haltung mildert er mit der wunderbaren Erklärung: „Now it’s not that I don’t like you, Susan, because, after all, in moments of quiet, I’m strangely drawn toward you, but – well, there haven’t been any quiet moments.“

Die Spannung zwischen scheinbar unvereinbaren Polen bleibt buchstäblich bis zur letzten Szene bestehen. David rettet Susan vor dem Sturz vom kollabierenden Saurier-Skelett, das sie beim Versuch, zu ihm zu gelangen, zerstört hatte. Die für David zunächst eher unfreiwillige Vereinigung der beiden besitzt daher für viele Kritiker einen bitteren Beigeschmack. Doch auch wenn er sich bis zuletzt nicht ganz grundlos vor Susan fürchtet, bleibt festzuhalten, daß sie ihm die Millionenspende und seinen Knochen (!) wieder schenkt und ihn noch dazu aufrichtig liebt.⁸⁸ Letztlich sind Spekulationen über zukünftige Probleme im gemeinsamen (Ehe)leben des ‚gay couple‘ müßig:

It is the final image that counts [...] and it can be perceived only within the terms that the work itself provides. The film clearly makes Susan the saviour, Alice Swallow the jailer; the movement throughout is toward David’s recognition that – ‚Gee whiz‘ – he belongs among the crazies. (Weales 296)

Da in diesem Film etablierte Geschlechterrollen, genau wie viele andere gesicherte „Fakten“, systematisch ad absurdum geführt werden, ist die scheinbare Inkompatibilität von David und Susan als Liebespaar nur logisch (vgl. Rowe 146). Dieses ‚gay couple‘

⁸⁸ Die Auffassung, daß Davids „Glück“ mehr als zweifelhaft sei, vertreten Stanley Cavell, S. 131-132 und Ed Sikov 1989, S. 107. Lori Landay sieht hingegen eine wirklich glückliche Befreiung Davids aus einer beschränkten, unbefriedigenden Existenz, S. 135-136; diese Meinung teilen Wes Gehring 1986b, S. 157 und Maria DiBattista, S. 185.

karikiert Vorstellungen von romantischer Liebe als unrealistische Ideale und präsentiert sich selbst als ebenso unrealistische, aber umso faszinierendere Alternative.

Happy endings do not impress us as true, but as desirable, and they are brought about by manipulation. The watcher of death and tragedy has nothing to do but sit and wait for the inevitable end; but something gets born at the end of comedy, and the watcher of birth is a member of a busy society. (Frye 170)

8. Ein Genre im Wandel der Zeit: Screwball Comedies 1949 bis 2002

8.1 Die Studios im Zugzwang: Nachkriegszeit, 1950er und 1960er Jahre

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs gehen Hollywoods „goldene Ära“ und das Studio System in seiner etablierten Form zu Ende. Der bereits erwähnte „Paramount Case“, der die Trennung von Produktion und Filmverleih von der Filmvorführung vorschreibt, schwächt die Monopolstellung der großen vertikal integrierten Studios empfindlich. Hinzu kommen demographische Veränderungen einer prosperierenden Konsumgesellschaft wie die explodierende Geburtenrate und Migration in die Vorstädte, die allmähliche Ablösung der letzten Generation von Filmmogulen in den Führungsetagen der Majors und das neue audiovisuelle Konkurrenzmedium Fernsehen. „The rise of television marked the decline of the movies. In 1945, 90 million people in the United States went to the movies each week. By 1950, only 51 million went; by 1960, attention was a mere 40 million.“ (Blanchard 614)

Der Kalte Krieg und Senator McCarthys Kampagne gegen vermeintliche kommunistische Subversion machen auch vor Hollywood nicht halt und führen ab 1947 zur Implementierung des „House Committee of Un-American Activities“ (HUAC). Besonders in den Reihen der Schauspieler und Drehbuchautoren sind dort, wie bereits erwähnt, traditionell viele politisch liberale oder radikal links orientierte Künstler zu finden, und so fallen 1952 in einem spektakulären Prozeß die sogenannten „Hollywood Ten“, größtenteils Drehbuchautoren, der allgemeinen Hexenjagd zum Opfer. Schwarze Listen, Bespitzelungen und Verleumdungen führen jedoch dazu, daß – trotz vehementer Proteste, insbesondere durch prominente Schauspieler – insgesamt eine wesentlich größere Zahl Filmschaffender auf eher „unauffällige“ und umso tragischere Weise von der Bildfläche verschwindet.

Die politische „Säuberungsaktion“ schadet Hollywood mehr als alle anderen genannten Faktoren, da sie junge Talente abschreckt, etablierte Kreative zur Beendigung der Karriere oder, ironischerweise, zu einem Wechsel zum Konkurrenzmedium Fernsehen zwingt und eine Zensur und Banalisierung der Filminhalte zur Folge hat, die durch den weiterhin bestehen Production Code noch verstärkt wird, dessen Vorgaben jedoch im Vergleich geradezu harmlos erscheinen läßt.⁸⁹

⁸⁹ Hintergründe zu HUAC und politischem Klima im Hollywood der 1950er Jahre schildern Kim Holston, S. 117-118; Peter Cowie, Bd. 2, S. 33-34; sowie Richard Maltby und Ian Craven, S. 375-378.

All dies ist nicht nur als wirtschaftlicher Rückgang einer Unterhaltungsindustrie zu bewerten oder als das Ende einer nostalgisch zu verklärenden, glamourösen Epoche, sondern als massiver Bedeutungs- und Autoritätsverlust einer gesellschaftlichen Institution. „Indeed, for the first half of the twentieth century – from 1896 to the 1950s – movies were a central focus of leisure activity and deeply influenced how people talked, looked, and acted, becoming a major force of inculcation.“ (Kellner 354) Zwar bleibt Hollywood natürlich auch nach 1950 ein Spiegelbild, Zerrbild und Propaganda-Instrument der dominanten US-amerikanischen Ideologie, doch die Prioritäten der Studios bezüglich der Filminhalte verschieben sich ebenso wie die Frage danach, welche Publika mit welchen Genres und welchen Mitteln erreicht werden sollen und können (vgl. Kramer 294). Mit aufwendigen technischen Neuerungen vom Farbfilm bis zum 3-D-Effekt und „big-budget widescreen spectacles“ treten Filmproduzenten die Flucht nach vorne an und profitieren durch den Verkauf alter Filmrechte, lukrative Koproduktionen und geschäftliche Zusammenschlüsse sogar vom Konkurrenzmedium Fernsehen (Kramer 293-294).

Ernsthafte Kritik an den inhaltlichen, technischen und stilistischen Veränderungen von Hollywoodfilmen wird bereits zu Beginn der 1950er Jahre laut. Gilbert Seldes bemängelt im Jahr 1950 die Fokussierung der Filmproduzenten auf ein jugendliches, vorwiegend weißes, männliches Publikum, Manny Farber zwei Jahre darauf den präventösen Filmstil, der sich vor allem an ein intellektuelles, erwachsenes Publikum richte (vgl. Kramer 292-293). In beiden Fällen wird eine Verschlechterung gegenüber der „klassischen“ Ära konstatiert, in der die Logik des Studio Systems zwar ebenfalls eine profitorientierte Massenproduktion vorsah, in deren Rahmen aber ein breiteres Publikum angesprochen wurde und das Erzählen von „Geschichten“ stärker im Vordergrund stand als technische Effekte oder künstlerische Stilmittel.⁹⁰

Die Sorge um ein amerikanisches Kino, das seine Qualität und Identität verliert und sich entweder als pubertäre Effektheiserei und vulgäre Verdummung geriert oder durch „verkünsteltes“ Experimentalkino und unkritische Adaption ausländischer Themen und Stilmittel auffällt, setzt sich dank prominenter Kritiker wie Pauline Kael bis zum Ende der 1960er Jahre fort, als dem Film *Bonnie und Clyde* (1967) eine

⁹⁰ Robert Sklar beleuchtet in seinem Artikel „The Lost Audience“ (1999) die Hintergründe der veränderten Produktionstrends der 1950er Jahre aus Sicht der diversen zeitgenössischen Forschungsarbeiten zu Filmpublika, Funktion und Wirkung des Kinobesuchs. Er betont dabei auch die Schwierigkeiten einer jeden empirischen und qualitativen Erforschung von Rezeptionsgewohnheiten und die widersprüchlichen Ergebnisse, die solche Arbeiten bis heute liefern.

erkennbare Renaissance des Kinos und der Auftakt zu einem ‚New Hollywood‘ zugeschrieben wird (vgl. Kramer 296-297).

Jeder Versuch einer nachträglichen Periodisierung läuft prinzipiell Gefahr, allzusehr zu vereinfachen, zusammenzufassen, was ursprünglich als disparat, und hervorzuheben, was kaum als bemerkenswert wahrgenommen wurde. Die Definitionen eines „classical“ und eines „post-classical“ oder „New Hollywood“ bestätigen dies vollauf (vgl. Kramer 302-303). Doch trotz aller unbestrittenen und teilweise ärgerlichen kritischen Ungenauigkeiten, Widersprüche, Fehl- und Pauschalurteile sind eklatante Unterschiede beispielsweise zwischen Hollywoodfilmen der 1930er und denen der 1950er und 1960er Jahre erkennbar und durch innen- und außenpolitische, sozio-ökonomische und filmindustrielle Entwicklungen zumindest ansatzweise erklärbar.

Wenn Filme, wie bereits angesprochen, in einem wechselseitigen Prozeß zwischen Publikum und Filmproduzenten – wohl wissend, daß es „das“ Publikum nie geben kann –, schon aus rein ökonomischen Gründen zumindest in der Annahme produziert werden, einen wie auch immer gearteten „Zeitgeist“ anzusprechen, dann erübrigt sich die Frage, ob oder inwiefern sie eine außerfilmische Realität exakt „widerspiegeln“. Als Produkte des Mainstream-Kinos Hollywoods drücken sie in jedem Fall das aus, was eine angenommene demographische Mehrheit als Vertreter einer dominanten Ideologie zu dieser Zeit beschäftigt, was sie anstrebt beziehungsweise ablehnt, was sie fürchtet und was genießt (vgl. Kellner 357-59).

Demzufolge verwundert es kaum, daß die *Screwball Comedy of Manners* in der Nachkriegsära kaum noch, oder nur in stark veränderter Form, auf der Leinwand erscheint. Populäre Western, Musicals und Science Fiction-Filme propagieren auf je unterschiedliche Weise den Glauben an die Überlegenheit des „American way of life“ und sollen nach dem Aufruhr des Weltkriegs ein Gefühl der Stabilität und Kontinuität vermitteln (vgl. Holston 117). Dagegen sind der exzentrische Geschlechterkampf und das damit verbundene Frauenbild der *Screwball Comedies* schlicht nicht mehr zeitgemäß (vgl. Byrge und Miller 1).⁹¹ Der Kampf um die Ratifizierung des bereits erwähnten „Equal Rights Amendment“ (ERA) wird fortgesetzt und gewinnt in den 1960er Jahren im Zuge von „Civil Rights Movement“, Studentenbewegung und einer neuen Generation von Frauenrechtlerinnen erneut an Aufschwung. Und auch der neue

⁹¹ Viele Errungenschaften der Emanzipation werden nach dem Krieg quasi rückgängig gemacht; Frauen ziehen sich aus den neu erschlossenen gesellschaftlichen und beruflichen Tätigkeitsfeldern vermehrt zurück, heiraten wieder früher und beschränken sich auf die Rolle der Hausfrau und Mutter. Vgl. hierzu Winston E. Langley und Vivian C. Fox, S. 226-228; S.J. Kleinberg, S. 304-308.

Typus männlicher Filmstars hat nichts mit einem Screwball-Protagonisten gemeinsam; Montgomery Clift, Marlon Brando oder James Dean verkörpern eine zerrissene, teils pubertäre, rebellische Männlichkeit und sind alles andere als wortgewandt, souverän oder parkettsicher (vgl. Kramer 293).

Ein nahtloses Anknüpfen an „echte“ Screwball Comedies der 1930er Jahre ist in den 1950er und 1960er Jahren also praktisch unmöglich. Da sich viele der älteren Filme bei Ausstrahlungen im Fernsehen als immer noch populär herausstellen, versuchen einige Studios, mit Remakes, meist in Form von Musicals, an diese Popularität anzuknüpfen (vgl. Thomaier 262). Ein Film wie *High Society* (1956) kann jedoch beispielsweise trotz Staraufgebot, Cole Porter-Soundtrack und opulenter „production values“ nicht mit dem Original *The Philadelphia Story* mithalten (vgl. Phillips 74). Grace Kelly ist als Tracy Lord zwar ebenso attraktiv und elegant wie Hepburn, wirkt im Vergleich aber insgesamt regelrecht steif, wie auch die gesamte Inszenierung weit hinter der schieren Energie und exquisiten Komik des Originals zurück bleibt.

Andere Versuche, neue Screwball Comedies zu produzieren, münden entweder in eine Dramatisierung, die dem Genre einen Teil seiner reizvollen Leichtigkeit und Eleganz nimmt, oder in eine Anpassung an den konservativeren, patriarchalen bis chauvinistischen Zeitgeist der 1950er Jahre, wobei sich das Gleichgewicht im Geschlechterkampf zugunsten des Mannes verschiebt und oftmals einen Verlust von Tempo, Witz und Intellekt mit sich bringt. Ersteres ist in *Adam's Rib* zu beobachten, zweiteres in der Serie von Komödien mit Rock Hudson und Doris Day in den Hauptrollen, von denen hier exemplarisch *Pillow Talk* besprochen wird.

Noch vor Beginn der „bunten“ 1950er Jahre, aber bereits deutlich entfernt von der Glanzzeit der Screwball Comedy, sind Katharine Hepburn und Spencer Tracy 1949 in *Adam's Rib* (AR) als verheiratete Anwälte Amanda und Adam Bonner zu sehen, deren Verteidigung der gegnerischen Seiten in einem Eifersuchtsdrama mit versuchtem Mord dazu führt, daß sie Sinn und Zweck der Ehe im allgemeinen und ihres Zusammenlebens im besonderen mit neuer Schärfe diskutieren und zu neuen Einsichten gelangen. Trotz einer ganzen Reihe komischer Elemente bleibt der Grundtenor des Films ernst. Die tragische Gestalt der verzweifelten, hilflos-naiven Doris Attinger alias Judy Holliday, die auf ihren untreuen Ehemann schießt, sowie Adams Imitation der Situation (wenn auch mit einer Pistole aus Lakritz), um Amanda das Unrecht daran zu demonstrieren, zeigen eine deutliche Nähe zum Gangsterfilm und Film noir.

Für den ambitionierten Juristen Adam ist die staatliche Gesetzeslage, ob vor Gericht oder in der privaten Diskussion, das Maß aller Dinge, doch für seine Ehefrau gestaltet sich die Situation wesentlich komplizierter. Erstens sieht Amanda einen für sie unerträglichen Widerspruch zwischen der offiziellen Rechtslage und der de facto existierenden Benachteiligung von Frauen in diesem System, und zweitens befindet sie sich im Konflikt zwischen ihrem beruflichen Ehrgeiz und persönlichen Unrechtsempfinden einerseits und dem Wunsch eine harmonische Ehe zu führen andererseits. Amandas Vermutung, daß die Jury weniger Verständnis für Doris Attingers Rachewunsch an ihrem untreuen Gatten hat als dies umgekehrt der Fall wäre, wenn die Untreue einer Frau zur Debatte stünde, macht überdeutlich, daß die sexuelle Doppelmoral, der „double standard“, in den demokratischen USA des 20. Jahrhunderts immer noch sehr präsent ist. Es geht in *AR* also um die juristische Gleichberechtigung der Geschlechter und, noch wichtiger, um deren selbstverständliche Akzeptanz und Umsetzung im alltäglichen Leben.⁹²

Amanda muß schmerzhaft feststellen, daß ihr Mann, der bisher anscheinend keine Probleme mit der starken Frau an seiner Seite hatte, im Zweifelsfall doch eine konservative Position vertritt und sich eine Gattin wünscht, die kein „competitor“ und keine „new woman“ ist. Nach diversen Gerichtsterminen, bei denen Amanda fachlich brilliert und die volle Aufmerksamkeit der Medien gewinnt, kulminiert der häusliche Konflikt, als Adam eine Massage mit einem Klaps auf Amandas Hinterteil beendet, den sie – vermutlich zurecht – als mühsam unterdrückten Wutausbruch wegen ihrer momentanen Überlegenheit sieht: „I know a slap from a slug!“ – Adam: „Well, o.k., o.k. ...“ – Amanda: „I’m not so sure it is! I’m not so sure I care to expose myself to typical instinctive masculine brutality!“

Zwar endet der Dialog mit Adams amüsanter Vermutung, Amandas Gesäß sei mit „radar equipment“ ausgerüstet, doch Pointen wie diese können nicht über den ernsthaften Inhalt und Unterton des Films hinwegtäuschen. Die Protagonisten und auch die meisten Nebenfiguren sind hier keine „screwball characters“, und ihre realen Sorgen

⁹² Das Verhältnis der Geschlechter gestaltete sich in den USA der Nachkriegszeit wesentlich komplexer als noch vor dem Krieg. Die „courtship“-Rituale der Jugend hatten sich vom „dating“, dem Ausgehen, Tanzen etc. mit möglichst vielen verschiedenen Verehrern, zum „going steady“, dem verlobungsähnlichen „Miteinandergehen“, gewandelt, was die Tendenz zur immer früheren Heirat und die rasant steigende Geburtenrate weiter förderte; vgl. hierzu Ellen K. Rothman, S. 298-301. Weitere Komplikationen entstanden durch einen eklatanten Frauenüberschuß, Mißverständnisse und mangelnde Kommunikation zwischen traumatisierten G.I.s und Frauen, die eine sofortige Rückkehr zur Normalität erwarteten, sowie durch das massive Problem „entfremdeter“ Amerikaner, die deutsche oder französische Frauen heirateten oder aufgrund ihrer Erfahrungen in Europa keine Amerikanerinnen mehr „wollten“; vgl. hierzu Beth L. Bailey, S. 30-42.

und beruflichen Herausforderungen widersprechen der Screwball-Logik eines Luxuslebens und Müßiggängertums, obwohl sich das New Yorker Anwaltehepaar mit seinem Landhaus in Connecticut natürlich immer noch in den oberen Kreisen der Gesellschaft bewegt.

Auch einige andere semantische Elemente vom Rollenspiel über die Kinderlosigkeit der Bonners bis zum geist- und temporeichen „repartee“ könnten eine Einordnung des Films in die Screwball Comedy-Tradition rechtfertigen. Doch die juristische Komponente und der realpolitische Hintergrund laufen der charmanten Leichtigkeit früherer Filme stets tendenziell zuwider. Die Bonners sind nicht kindlich, sondern haben den Kinderwunsch offenbar (vorerst) der Doppelkarriere geopfert, und ihre Verbalgefechte sind zwar für das Publikum vor Gericht sehr amüsant, dienen aber dazu, die Rivalität zweier exzellenter Anwälte auszutragen. Insofern ist das zentrale semantische Element der Screwball Comedy – ein exzentrisches, komisch dargestelltes Liebeswerben – definitiv nicht gegeben, das wichtige syntaktische Element hingegen schon, denn die Bonners thematisieren das Wesen der Liebe implizit und explizit, öffentlich und privat, in aller Ausführlichkeit.

Daß es dabei um grundsätzliche Erkenntnisse geht, wird bereits am Filmtitel und an den Namen der beiden deutlich. Amanda ist aber nicht einfach aus „Adam’s Rib“ geschnitzt, sondern ihm, im Gegensatz zu einer „Eva“, schon rein phonetisch ähnlich und doch selbständig. George Cukor inszeniert den Film zudem häufig mit einer unbeweglichen Kameraführung und langen Einstellungen, womit der Effekt einer Guckkastenbühne imitiert wird. Adam und Amanda bewegen sich in das Bild und aus dem Bild wie auf einer Bühne oder gestikulieren vom Bildrand her aufeinander ein wie zwei Marionetten im Puppentheater.

Der Geschlechterkampf wird auch hier als Spiel dargestellt, aber im Sinne von Huizingas Feststellung: „Spiel ist Kampf, und Kampf ist Spiel.“ (Huizinga 46) Die Schlußfolgerungen zu den Themen Liebe, Ehe, Treue, Emanzipation sind wesentlich pessimistischer als noch in den 1930er Jahren. Frauen sind gesetzlich und gesellschaftlich nur dann als ebenbürtige Partner, Gegner oder Komplizen des Mannes akzeptiert, wenn sie so couragiert und privilegiert sind wie Amanda. Dieses ‚gay couple‘, das laut Molly Haskells vielleicht etwas zu optimistischer Einschätzung in einer „marriage of true minds“ verbunden ist, muß seine Zusammengehörigkeit immer wieder gegen äußere Einflüsse und moralische Ansprüche verteidigen und vor sich selbst und dem anderen bekräftigen (Haskell 1987, 26).

Die vergleichsweise heitere Atmosphäre, die zehn Jahre nach *AR* in *Pillow Talk (PT)* verbreitet wird, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich das ‚gay couple‘ ideologisch und psychologisch in der Zwischenzeit weiter von seinen Vorgängern der (Screwball) *Comedy of Manners* entfernt hat. Rock Hudson und Doris Day, die zum populärsten Leinwandpaar der 1960er Jahre werden sollten, demonstrieren in dieser „sex comedy“ einen erbitterten Geschlechterkampf, umgeben von perfekt designten Sets und Kostümen in Pastell (vgl. Baxter 96-101). Der Broadway-Komponist Brad Allen und die Innenarchitektin Jan Morrow teilen sich eine Telefonleitung und bezichtigen einander aufgrund mitgehörter Gespräche als üblen Frauenhelden beziehungsweise frigide Jungfer. Als Brad Jan, die sein Mäzen Jonathan Forbes zu seiner dritten Ehefrau machen möchte, per Zufall leibhaftig begegnet, gibt er sich als altmodisch-ritterlicher Texaner Rex Stetson aus, wird zu ihrem Verehrer und kann am Ende, nachdem seine fiktive Persönlichkeit enttarnt wird, eine zornentbrannte Jan doch noch für sich gewinnen.

Sikov bezeichnet die USA der 1950er Jahre als „culture of extreme neurosis and paranoia, an age that was defined by inner turmoil and external threat [...]“ (Sikov 1994, 19). Hinter der perfekten Fassade des „American Dream“ habe sich die Hysterie einer ganzen Nation versteckt, zu deren katastrophalen Konsequenzen gerade in den oberen Gesellschaftsschichten psychische Krankheiten, Alkoholismus und ein exorbitant gesteigerter Konsum von Beruhigungsmitteln gehörten, was auch im Kino durchaus eine Rolle gespielt habe: „Watching films from the 1950s, one often gets the sense that heavy drinking played a fundamental role in enabling daily life to be performed.“ (Sikov 1994, 9) Auch in *PT* ist „heavy drinking“ zu beobachten, doch viel auffälliger ist aus heutiger Sicht die Tatsache, daß und welche Themen eben gar nicht auftauchen, oder, mit Sikov gesprochen, „that there was something more than slightly forced about the era’s complacency.“ (Sikov 1994, 8)

PT knüpft mit semantischen Elementen wie Brads Rollenspiel, Slapstick-Einlagen, telefonischen Wortgefechten, indiskutablen Rivalen und einem urbanen, wenn auch gesellschaftlich weniger elitären Hintergrund auf den ersten Blick an ältere *Screwball Comedies* an. Die Beziehung zwischen Brad und Jan entwickelt sich zwar als Serie von Angriffen, Täuschungen, Vorwürfen und Handgemengen, hat jedoch mit den eleganten Duellen der Warriners oder Davids und Susans unbekümmert-chaotischen Abenteuern nur noch wenig gemeinsam.

Von allen hier behandelten männlichen Protagonisten gleicht Brad Allen am deutlichsten Wycherleys Horner. Im New York der 1950er Jahre führt er de facto das Leben eines libertinösen ‚Restoration rake‘, brüstet sich mit seinen zahllosen Eroberungen und verbringt dank seines wenig anstrengenden Berufs als Songschreiber einen Großteil seiner Zeit in Clubs und Restaurants oder in seinem Apartment, das mit technischen Feinessen vom Lichtdimmer bis zur elektrisch ausklappbaren Couch zu einer Art vollautomatischen ‚Verführungs-Kammer‘ umgerüstet wurde. Auch wenn er und Jan am Ende als ‚glückliches Paar‘ vereint werden, gibt es keinen wirklich schlüssigen Hinweis darauf, daß er sein Verhalten und seinen Charakter in einer Ehe mit Jan ernsthaft ändern wollte oder müßte.

Als Rex Stetson führt er die Sehnsucht von Frauen nach Sicherheit, Vertrauen und Ritterlichkeit als lächerlich und antiquiert vor, zumal diese Frau nicht einmal bemerkt, daß in ihrem feinfühligem Gentleman-Verehrer buchstäblich ein ‚ganz anderer Typ‘ Mann steckt. Zugleich ist Brads ‚König Cowboyhut‘ natürlich eine Persiflage des unzulänglichen ‚other man‘, wie er von Ralph Bellamy prototypisch verkörpert wurde. Auch Brads Mäzen Jonathan Forbes hat gravierende Probleme mit Frauen, die auf seine weichliche Muttersöhnchen-Art und latente homosexuelle Tendenzen zurückgeführt werden. Für ein heutiges Publikum gewinnt die Thematik der diversen Männlichkeitsbilder zusätzliche Brisanz durch den Widerspruch zwischen Rock Hudsons Image als Frauenschwarm und seiner Homosexualität und seinem AIDS-Tod, der der Krankheit erstmals große Medienpräsenz verschaffte.

Jan Morrow, deren Name ironisch auf den französischen Filmstar Jeanne Moreau anspielt und durch die maskuline Schreibweise des Vornamens zugleich eine gewisse Androgynität impliziert, übt denselben ‚typisch weiblichen‘ Beruf der Innenarchitektin aus wie schon Maughams und Cowards Protagonistinnen. Jans Rückschritte gegenüber dem, was die ‚new women‘ Constance und Gilda bereits drei Jahrzehnte zuvor erreicht hatten, sind allerdings dramatisch. Obschon sie beruflich erfolgreich, finanziell unabhängig, intelligent und attraktiv ist, beansprucht Jan paradoxerweise nicht annähernd dieselben Freiheiten für sich wie ihre Vorgängerinnen oder scheint vielmehr absolut unfähig, ihre Freiheiten als solche zu erkennen, geschweige denn zu genießen.

Daß sie alleine lebt, bedeutet nach der Logik des Production Code, daß sie keinerlei sexuelle Kontakte hat, und nach der Logik der Epoche, daß ein Mann das einzige ist, was ihrem Leben fehlt und einen Sinn geben könnte. Denn nicht nur der Macho und Chauvinist Brad Allen belächelt ihre ‚bedroom problems‘. Ihre Haushälterin Alma

konstatiert als eine Art Naturgesetz: „If there’s anything worse than a woman living alone, it’s a woman saying she likes it.“ Sie bringt damit nicht nur die Überzeugung sämtlicher Filmfiguren zum Ausdruck, sondern, so läßt der enorme kommerzielle Erfolg des Films schlußfolgern, auch die Einstellung weiter Teile des zeitgenössischen Kinopublikums einschließlich der Frauen.

Geschlechterkampf bedeutet in *PT* vor allem, daß Jan kämpft, und zwar gegen Brad, gegen Mitleid und Vorurteile ihrer Umgebung und gegen ihre eigenen Zweifel und Frustrationen. Denn mit der Zeit bröckelt ihr ohnehin fragiles Selbstbewußtsein, und am Ende sind ihre trotzigten Angriffe eher Verteidigungen wider Willen, bei denen sie sich unbewußt selbst als frigide und frustriert beschreibt: „At least my problems can be solved in one bedroom. You couldn’t solve yours in a thousand!“ Ein einziges Mal gelingt ihr, indem sie sein Apartment abgrundtief häßlich „umdekoriert“, ein erfolgreicher Schachzug gegen Brad, wobei sie also bezeichnenderweise mit den Mitteln ihres Berufs „kämpft“ und nicht etwa als Frau oder Privatperson. Brad Allen hingegen kämpft meist gar nicht, sondern beherrscht Situationen mit einer großen Gelassenheit. Der Kampf mit Jan ist für ihn sportliche Herausforderung, Potenzbeweis gegenüber Jonathan und reizvoller Teil des (sexuellen) Liebesspiels.

Obgleich viele direkte und vor allem implizite Kommentare zu Frauen und weiblicher Sexualität aus feministischer Sicht mehr als problematisch sind, ist *PT* prinzipiell auch heute noch objektiv „lustig“. Im Gegensatz zu früheren Screwball Comedies, bei denen beide Teile des ‚gay couple‘ Gelächter provozierten, das zudem durchaus auch mitfühlender oder aus Sicht des Zuschauers selbstironischer Natur sein konnte, entsteht die Komik in *PT* fast ausschließlich aus Schadenfreude oder Überlegenheit, und meist auf Kosten der Protagonistin. Jan wird belogen, ausgetrickst und als quasi-pathologischer Fall der frigiden Frau vorgeführt. Als Brad sie schließlich zu ihrem (sexuellen) Glück zwingt und in Pyjama und Heizdecke durch die Stadt trägt, wird ihr Protest („Officer, arrest this man! He’s taking me up to his apartment!“) mit einer Antwort abgeschmettert („Well, I can’t say that I blame him, Miss!“), die suggeriert, daß dies Brads gutes Recht ist, und daß Jan, wie alle Frauen, wenn sie „nein“ sagt, eigentlich „ja“ meint.

8.2 Hollywood in der Krise: Die 1970er und 1980er Jahre

In den 1970er Jahren setzt sich die Auflösung der großen Filmstudios weiter fort; die ehemaligen Majors werden von internationalen Medienkonzernen übernommen (vgl. Blanchard 615). Solche firmenpolitischen Veränderungen haben allerdings auf die tatsächlichen Vorgänge bei der Produktion des einzelnen Films wenig Einfluß; die grundlegenden Aufgaben von Produzenten, Regisseuren oder Schauspielern bleiben, mit variierenden Schwerpunkten und Verantwortlichkeiten, prinzipiell bestehen. Wesentlich tiefgreifender sind dagegen die strukturellen Veränderungen der vergangenen Jahrzehnte, die sich weiter verschärfen.

By the mid-70s there are no roadshows, and most center city movie palaces are razed. Malls, cars, production costs, cable television and other leisure time activities cut into the audience base. Ticket prices escalate, deterring movie viewers and making it seem as if the most recent blockbuster is seen by more people than viewed *Gone with the Wind*. Westerns and musicals virtually disappear. Increasingly inane sequels proliferate. Techniques are state of the art but storytelling suffers. (Holston 251)

Natürlich sind auch in dieser Epoche verschiedene, zum Teil völlig widersprüchliche Tendenzen zu beobachten. Auf der einen Seite steht der Trend zum Blockbuster, zum Filmspektakel mit großem Budget, aufwendigem Marketing, neuesten Spezialeffekten und seichten, reaktionären Filmstoffen. Auf der anderen Seite gelten die Jahre 1967 bis 1975 als Glanzzeit des ‚New Hollywood‘, dessen Filme sich durch inhaltliche Tiefe und Brisanz und den bewußten Gebrauch stilistischer, generischer und symbolischer Elemente auszeichnen (vgl. Kramer 297-301). Neben Action-, Horror- und Science Fiction-Filmen gibt es auch „revisionist genre films“ zu sehen, Homagen junger Regisseure an einzelne Auteurs oder allgemein an Hollywoods Glanzzeit der 1930er und 1940er Jahre, die von einer Fülle nostalgischer Anspielungen und Zitate leben (vgl. Kramer 302-305). Die drängenden innen- und außenpolitischen Probleme der USA, von Vietnamkrieg und Watergate-Affäre bis zu Studentenrevolte, sexueller Revolution und Rassenunruhen, schlagen sich thematisch in einer ganzen Reihe von (Anti-)Kriegsfilmen, Dramen und politischen Thrillern nieder, was allerdings durchaus noch keine kritische Auseinandersetzung mit diesen komplexen Themen garantiert (vgl. Holston 251 ff).

Mit Blick auf die Kontinuität des Genres Screwball Comedy fällt in den 1970er und 1980er Jahren jedoch ein zentraler Aspekt auf, der sich durch sämtliche verschiedenen Strömungen, inner- und außerfilmischen Entwicklungen zieht, und zwar die eklatante Schwächung der Stellung der Frau. Im Hollywood der 1930er und 1940er Jahre spielen Frauen sowohl vor als auch hinter der Kamera eine prominente Rolle, und sie werden in

allen Bereichen der Filmindustrie als die entscheidende Zielgruppe hofiert. Filmproduktionen, Werbung für Kosmetik und Mode, Fanclubs und -magazine und sogar die Zensurdebatte ist auf Frauen als Konsumenten und Meinungsführer ausgerichtet. Noch bis Anfang der 1960er Jahre kommen, allen genannten Veränderungen und Verschlechterungen zum Trotz, regelmäßig „big budget female-centered superhits“ wie *Cleopatra* (1963) oder *Mary Poppins* (1965) in den Verleih (vgl. Krämer 96).

Interessanterweise sind gewisse geschlechtsspezifische Präferenzen des Kinopublikums seit den 1930er Jahren bis heute praktisch unverändert: Männer bevorzugen Action, Abenteuer, Thriller und Science Fiction, Frauen dagegen (Liebes-)Komödien, Melodramen, Musicals und Kostümfilm; Männern mißfällt die Darstellung von zuviel Emotionen, Frauen von zuviel Gewalt. Doch ab den späten 1960er Jahren werden erstmals in der Geschichte Hollywoods mehr Filme in Genres produziert, die nach damaligem Stand der Publikumsforschung eher Männern gefallen als Frauen und in denen Männerfiguren und Männerbeziehungen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Zur selben Zeit büßen weibliche Filmstars ihren bis dato herausragenden Status als Publikumsmagnete und in offiziellen Statistiken ein, und bei den Oscarverleihungen sind „Männerfilme“ die großen Gewinner (vgl. Krämer 94-96).

Kellner weist darauf hin, daß ab den 1970er Jahren sogar vermeintlich liberale Filme über politische Verschwörungen, wie zum Beispiel *All the President's Men* (1976), *The Domino Principle* (1977) oder *Winter Kills* (1979), letztlich konservative Ideale, einen starken Individualismus und wenig staatliche Einmischung propagieren und damit bereits „the coming of Reagan and the New Right to power“ vorwegnehmen (Kellner 360). Kellner spricht auch von einem „backlash against feminism“, der dazu führt, daß starke Protagonistinnen, so sie denn überhaupt im Film erscheinen, häufig als Kriminelle oder unweibliche, ergo pathologische Fälle charakterisiert werden (Kellner 360).

Die Abschaffung des Production Code, der, wie bereits erläutert, 1968 durch eine altersgebundene Freigabe ersetzt wird, bewirkt aus Sicht der Frauen ebenfalls keine größere Freiheit, sondern im Gegenteil massive Rückschritte in Sachen Emanzipation (vgl. Blanchard 614). „Sexual liberation has done little more than reimprison women in sexual roles, but at a lower and more debased level.“ (Haskell 1987, 31) Der Production Code stellt sich im Nachhinein als zwar restriktives Instrument heraus, das jedoch erhebliches kreatives Potential freisetzen konnte. „The problem of the sexual explicitness of contemporary romantic comedy is that it is suited to display the erotic

base, but not the superstructure of feelings deriving from it, which precisely reverses the powers and limitations of earlier comedy.“ (Babington und Evans 274)

In diesem für Screwball Comedies insgesamt also wenig förderlichen Klima bildet *What's up, Doc? (WD)* 1972 eine besondere Ausnahme. Der Film, eine Homage des Autors, Regisseurs und Produzenten Peter Bogdanovich an Howard Hawks, ist in allen wesentlichen Aspekten dezidiert an *BrB* angelehnt und wurde sogar mit der Zeile „A screwball comedy. Remember them?“ beworben. An die Stelle des Paläontologen David Huxley tritt hier der Musikprofessor Howard Bannister, an die der reichen Erbin Susan Vance die ebenso chaotische Studentin und Tochter eines Richters, Judy Maxwell. Die beiden begegnen sich auf einer Tagung in einem Hotel und werden nicht in eine Leopardenjagd, dafür aber in einen Diebstahl verwickelt. Howards Verlobte Eunice Burns wirkt wie eine Wiedergeburt der Alice Swallow; wie diese bevorzugt sie Vertrauen gegenüber Verliebtheit, und wie diese erfüllt sie für ihren Verlobten die Funktion einer Anstandsdame, Karriereberaterin und professionellen Assistentin, nicht jedoch die einer liebenden Partnerin.

Howard verkörpert wie David den Typus des „comic anti-hero“ in Perfektion. Sein Spezialgebiet sind die Klangqualitäten von Gesteinsformationen, und so gilt seine permanente Aufmerksamkeit und Sorge nicht seinem „bone“, sondern den ebenso sexuell doppeldeutigen „rocks“. Bogdanovich verlegt die Filmhandlung nach San Francisco und in das akademisch-künstlerische Milieu der Musikwissenschaftler und vermittelt den Zeitgeist der 1970er Jahre sehr überzeugend durch Kostüme und Frisuren, eine antiautoritär erzogen wirkende Richtertochter, deren umfassende Bildung auf einer endlosen Reihe von Schulverweisen beruht, sowie die latenten Konflikte zwischen einer konservativen und einer Hippie-Lebenseinstellung.

Vor diesem Hintergrund entfalten sich die „alten“ semantischen Elemente der Screwball Comedy of Manners – Verwechslungen, Rollenspiele, überdrehte „screwball characters“, Wortwitz, Slapstick und eine spektakuläre Verfolgungsjagd, die eine Radfahrt durch einen chinesischen Drachen und einen im Hafenbecken versenkten VW Käfer zu bieten hat. Die intertextuellen Anspielungen von *WD* beschränken sich nicht auf *BrB*, wie dieses Zitat des Schlußdialogs von Lucy und Jerry Warriner beweist: Judy: „I know I'm different, but from now on I'm going to try and be the same.“ – Howard: „The same as what?“ – Judy: „The same as people who aren't different.“

Am Ende geht es also auch hier um das Verhältnis zwischen Privatsphäre und Außenwelt eines ‚gay couple‘, dessen anfänglicher Antagonismus sich in ein produk-

tives, spielerisches Ergänzen des anderen auflöst. Die unbekümmerte und scheinbar „nichtsnutzige“ Judy, die Howard beinahe in den Wahnsinn treibt, entlarvt schließlich mit ihrem Fachwissen den Ideenklau seines Konkurrenten und wird so zu Howards Retterin.

In den 1980er Jahren wirkt sich die reaktionäre Stimmung in den USA offensichtlich weiterhin stark auf die Filmindustrie aus; die Liebeskomödien dieser Zeit haben nichts mit dem Geist der frühen Screwball Comedies gemeinsam (vgl. Byrge und Miller 1). Der Überraschungserfolg *When Harry met Sally (HS)*, der inzwischen Kultstatus erlangt hat, knüpft am Ende des Jahrzehntes in einigen wesentlichen Punkten an die Screwball Comedy an, doch der veränderte politische Hintergrund bleibt deutlich spürbar.

Die Begegnungen der Protagonisten Harry Burns und Sally Albright finden in unregelmäßigen Abständen in einem Zeitraum von über zehn Jahren statt. Gleich zu Beginn formuliert Harry seine Theorie, daß Männer und Frauen niemals platonisch befreundet sein können, „because the sex part always gets in the way.“ Sally ist vom Gegenteil überzeugt und behält zunächst recht, als sich aus dem neuerlichen Kontakt über Sallys Freundin Marie und Harrys Freund Jess eine enge Freundschaft entwickelt. Schließlich trifft Harrys Prophezeiung aber doch ein, das sexuelle Erlebnis zerstört ihre Freundschaft und jeden Kontakt miteinander, bis am Ende beide sich selbst und dem anderen ihre Liebe eingestehen.

Mit diversen intertextuellen Anspielungen, zu denen bereits der Soundtrack voller romantischer Hits der 1930er und 1940er Jahre gezählt werden muß, wird *HS* bewußt im Kontext von Screwball- oder Romantic Comedies vergangener Jahrzehnte situiert. Nach Harry und Sallys gemeinsam verbrachter Nacht gibt es in Anlehnung an *PT* und Jans Badewannen-Telefonat mit Rex eine ganz ähnliche Split-screen-Szene, in der Harry und Sally jeweils mit Jess und Marie telefonieren, die zusammen in ihrem Doppelbett sitzen. Marie referiert eine Szene aus Alfred Hitchcocks *The Lady Vanishes* (1938), um Sally den Inbegriff romantischer Liebe zu erläutern: „When she says ‚You’re the most obnoxious man in the world’ and they fall madly in love.“ Sally selbst arbeitet als Journalistin für das New York Magazine und ist – zumindest zu Beginn des Films – ebenso schlagfertig und selbstbewußt wie Hildy in *His Girl Friday*. Das Setting von *HS* ist New York, und obgleich das Milieu nicht als „upper-class“ bezeichnet werden kann, sind die vier Hauptfiguren doch ausschließlich in ihrer Freizeit zu sehen, und aktuelle politische Themen werden bewußt ausgespart.

Vor allem jedoch besitzt der Film die zentralen semantischen und syntaktischen Elemente des Genres. Heterosexuelle Liebe gestaltet sich als Antagonismus, als Geschlechterkampf mit Rededuellen voller Wortwitz und einem spielerischen, mitunter aber auch verzweifelten Ringen um das eigene Glück. Das Verhältnis zwischen Mann und Frau wird ausführlich diskutiert, ebenso wie das Für und Wider der Institution Ehe und die Option der Scheidung. Eine lohnende Partnerschaft basiert nach der Auffassung aller Hauptpersonen auf romantischer Liebe, aber auch auf sexueller und intellektueller Harmonie und einer freundschaftlichen Basis.

In der wohl berühmtesten Szene des Films demonstriert Sally ohne jede Vorankündigung mitten in einem Restaurant einen vorgetäuschten Orgasmus. Ihr exzellentes komisches Spektakel, mit dem sie genau wie Lucy Warriner als „Dixie Belle“ einen Mann vor fassungs- und ahnungslosen Augenzeugen blamiert, besitzt in letzter Konsequenz eine ganz erhebliche soziale Sprengkraft. Denn mit ihrer gekonnten „Vorführung“ straft sie nicht nur ganz konkret Harry in seiner chauvinistischen Arroganz Lügen, sondern entlarvt im Prinzip quasi en passant das gesamte Geschlechterverhältnis dieser (und anderer) Epochen als eine Farce und ein gegenseitiges Belügen und Betrügen. Harrys Überzeugung, daß ihm persönlich noch nie ein Orgasmus vorgetäuscht worden sei, kontert Sally sehr souverän und sarkastisch: „Oh. Right. That’s right. I forgot. You’re a man.“ – Harry: „What was that supposed to mean?“ – Sally: „Nothing. It’s just that all men are sure it never happened to *them* and all women at one time or other have *done* it, so you do the math.“

Doch trotz solcher Momente, in denen Sally ein geradezu radikales weibliches Selbstbewußtsein ausstrahlt, ist in *HS* insgesamt der besagte filmische „backlash against feminism“ deutlich zu spüren. Die 1980er Jahre sind von der Politik des ehemaligen Hollywoodschauspielers Ronald Reagan geprägt, der als erster US-Präsident das „Equal Rights Amendment“ dezidiert bekämpft (vgl. „Equal Rights Amendment“, *NOW*). Die mühsam erkämpfte weibliche Emanzipation wackelt auch und gerade in scheinbar „harmlosen“ Komödien wie *HS*. Solidarität unter Frauen tritt klar hinter den Konkurrenzkampf um den „richtigen“ Mann zurück; Marie beschreibt beispielsweise Harrys neue Partnerin mit den Worten: „Thin. Pretty. Big tits. Your basic nightmare.“

Über weite Strecken des Films wird Sally als junge, attraktive, intelligente und schlagfertige Frau präsentiert, zudem als loyale Freundin und erfolgreiche Journalistin – und doch gilt sie, genau wie Jan Morrow, als „schwierig“ und beziehungsunfähig. Ihre individuellen Wünsche in einer Partnerschaft werden von Harry, natürlich aus

männlicher Sicht, als Problem definiert: „How long do you want to be held after sex? All night, right? See, that’s your problem. Somewhere between thirty seconds and all night is your problem.“ Sie selber hat panische Angst davor, kinderlos und vereinsamt zu sterben: „AND – I’m gonna be forty.“ – Harry: „When?“ – Sally: „Someday.“ – Harry: „In eight years.“ – Sally: „But it’s there. It’s just sitting there, like some big dead end. And it’s not the same for men.“

Am Ende erzählen Harry und Sally, auf einer gemütlichen Couch sitzend, mit direktem Blick in die Kamera von ihrer Hochzeit. Schon vorher wurde der Film immer wieder von ganz verschiedenen Paaren unterbrochen, die auf der Couch ihre Lebens- und Liebesgeschichte berichteten. Das ‚gay couple‘ Harry und Sally wird somit Teil einer Tradition, und die Gemeinsamkeiten im Liebeswerben, Heiraten und zusammen Altern stehen deutlich im Vordergrund. Doch alle durchaus gegebenen Kontinuitäten im Spiel zwischen Mann und Frau, Individuum und Gesellschaft, „manners“ und „morals“ können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Spielregeln, die Fairness und die Ergebnisse im Geschlechterkampf der ‚gay couples‘ so verschieden sind wie die Epochen, in denen sie auf der Bühne oder Leinwand zu sehen sind.

8.3 Die 1990er und das neue Jahrtausend: Ein Neubeginn?

In den 1990er Jahren erlebt das Hollywoodkino einen Aufschwung. Die großen Filmkonzerne verbuchen, auch mit Produktionen für das Fernsehen, stabile Gewinne und exportieren ihre Produkte weltweit. Blockbuster gehören weiterhin zum Kinoalltag, aber auch die Independent Studios sind auf dem Vormarsch und gehören bei der Oscarverleihung, dem weltweit größten Medienspektakel, oft zu den großen Gewinnern (vgl. Blanchard 616). Totgeglaubte Genres vom Western bis zum Kostümfilm erleben durch die enormen Erfolge von *Dances With Wolves* (1990), *The English Patient* (1996), *Titanic* (1997) oder *Shakespeare in Love* (1998) eine unerwartete Renaissance. Sogar für Literaturverfilmungen, vor allem nach Stoffen von Shakespeare, Jane Austen und Oscar Wilde, gibt es einen regelrechten Boom, wenn auch die Einspielergebnisse natürlich nicht immer an die der großen Blockbuster heranreichen.⁹³

Entscheidend ist, daß für opulente Bilder, historische Settings und große Emotionen offensichtlich wieder ein Markt vorhanden ist. Auch der Starkult erfährt einen

⁹³ In Großbritannien produzieren Emma Thompson und/oder Kenneth Branagh beispielsweise *Henry V.* (1989), *Howard’s End* (1992), *Much Ado about Nothing* (1993), *Frankenstein* (1994), *Sense and Sensibility* (1995), *Othello* (1995), *Hamlet* (1996) und *Love’s Labour’s Lost* (2000); sämtliche Filminformationen für dieses Kapitel beruhen auf den gleichlautenden Einträgen der *IMDb*; <http://www.imdb.com>.

neuerlichen Aufschwung, und insbesondere weibliche Stars scheinen an den Glamour und Status von Filmdiven der goldenen Hollywood-Ära anknüpfen zu können. Die Liebeskomödie *Pretty Woman* wird 1990 von Kritikern und Zuschauern gleichermaßen enthusiastisch aufgenommen und als „welcome return to the themes and styles of the Hollywood of the past“ gefeiert (Krämer 100).⁹⁴ Tatsächlich lassen schon die Titel einiger Filme der 1990er Jahre eine Rückkehr zu Genres wie der Screwball Comedy erkennen; die Schlagworte „wedding“ und „bride“ künden immer häufiger von einer neuerlichen Beschäftigung mit den Themen Liebe, Ehe und Geschlechterkampf in der Form der Komödie.

Die low-budget Produktion *Four Weddings and a Funeral* wird 1994 zu einem der kommerziell erfolgreichsten britischen Filme aller Zeiten. Die Komödie, die mit internationalen Auszeichnungen geradezu überschüttet wird, enthält einige wichtige, aber modernisierte Elemente der Screwball Comedy of Manners und erinnert, schon allein der britischen Schauspieler und Settings wegen, an die Komödien von Wilde, Coward oder Maugham. Die Handlung bewegt sich im gehobenen gesellschaftlichen Milieu zwischen den im Titel angesprochenen Hochzeiten und einer Beerdigung, die reichlich Gelegenheit für raffinierte Intrigen und peinliche Slapstick-Einlagen, für geschliffene Dialoge zwischen ‚truewits‘ und tumbe Kommentare der ‚witwoulds‘ bieten.

Hugh Grant erfüllt als Protagonist Charles alle von Gehring genannten Kriterien des komischen Antihelden und verliebt sich in die Amerikanerin Carrie, die ihm von Fiona mit exakt denselben Ressentiments vorgestellt wird, die ein Jahrhundert zuvor in Lady Carolines Beschwerde mitschwangen: „These American girls carry off all the good matches. Why can’t they stay in their own country?“ In Wirklichkeit liebt Fiona selbst ihren ahnungslosen „guten Freund“ Charles, doch sie verrät auch in dieser für sie schmerzlichen Situation nicht den wahren Grund für ihre Bissigkeit. Charles: „Any idea who the girl in the black hat is?“ – Fiona: „The name’s Carrie.“ – Charles: „Pretty.“ – Fiona: „American.“ – Charles: „Interesting.“ – Fiona: „Slut.“

Fionas bis zum Ende unerfüllte Liebe ist eines der vielen tragischen Elemente, die nicht so recht zur heiteren Seite dieser Komödie zu passen scheinen. Und doch wird ausgerechnet die im Titel erwähnte Beerdigung zu der Gelegenheit, bei der in der Anwesenheit sämtlicher Filmfiguren das Wesen und die Bedeutung der Liebe am

⁹⁴ Ralph Bellamy, der prototypische „other man“ der Screwball Comedy, ist in diesem Film in seiner letzten Rolle als Jim Morse zu sehen und stirbt kurz nach Ende der Dreharbeiten im Alter von 87 Jahren; vgl. „Bellamy, Ralph“, *IMDb*.

eindringlichsten thematisiert wird. Matthews ergreifende Rede über seinen homosexuellen Partner Gareth, der während Carries Hochzeitsfeier verstarb, ist ein Plädoyer für Vertrauen und Humor, Freundschaft und spielerisches Auseinandersetzen als Basis einer erfüllten Partnerschaft. Das „am wenigsten“ verheiratete Paar des Films steht so für eine lebenslange Liebe und Loyalität, selbst über den Tod hinaus.

Die „marriage of true minds“ ist in dieser Komödie der 1990er Jahre nicht mehr zwingend mit der Institution der Ehe verknüpft. Doch diese moderne Ablehnung der Ehe widerspricht nur scheinbar den Idealen der „conduct books“. Schlußendlich bestätigt der Film, daß die Ehe als solche weder gut noch schlecht ist und daß es an den Liebenden liegt, ihr Zusammenleben glücklich zu gestalten. Insofern ist es nur konsequent, wenn Charles und Carrie ihre Liebe mit einer feierlichen Absage an die Ehe besiegeln. Denn zwischen der ersten und der letzten Begegnung dieses Paares liegen ein gemeinsamer One-night-stand, das Liebesgeständnis von Charles, Carries Hochzeit mit und Scheidung von einem wesentlich älteren Ehemann in der Art eines Pinchwife, sowie die von Charles aus „Torschlußpanik“ geplante und vor versammelter Kirchengemeinde abgesagte Hochzeit mit seiner unpassenden Verehrerin „Duckface“. Am Ende verstehen sie, mit Cavell gesprochen, daß ihrer beider Leben sich einfach nicht trennen lassen und akzeptieren diese „schreckliche Wahrheit“ mit einem Lächeln.

Auch der Film *My Best Friend's Wedding* (1997) verwendet Elemente der Screwball Comedy vom luxuriösen Setting über Slapstick und Akrobatik bis zu wortwitzigen Rollenspielen und Intrigen. Die grundsätzliche Aussage des Films widerspricht jedoch sowohl der Logik, daß Liebe aus Konflikt und Kampf entsteht, als auch der Idee einer „marriage of true minds“. Julia Roberts will als Julianne Potter die Hochzeit ihres besten Freundes Mike O'Neal verhindern und nimmt am Ende doch als Brautjungfer daran teil. Ihre Rivalin Kim ist die hübsche, naive Erbin, die in früheren Screwball Comedies allenfalls als lebender Beweis dafür gedient hätte, daß Julianne und Mike das wahre ‚gay couple‘ des Films sind.

Denn diese beiden kennen, mögen und vertrauen einander seit langem, haben dieselben Interessen und denselben Sinn für Humor. Beide sind attraktiv, selbstbewußt und erfolgreich in ihren Berufen und begegnen einander als gleichberechtigte, ebenbürtige Partner, doch Mike entscheidet sich für das konservativere Ehebild, mit einer treu ergebenen Kim, die ihn aufrichtig liebt und ihre persönlichen Ambitionen bereitwillig zurückschraubt, um ihn zu unterstützen. Ausgerechnet Juliannes schwuler

Freund George alias Rupert Everett verurteilt ihre Intrigen aufs schärfste und repräsentiert so die konservativen Werte und Normen der Gesellschaft.

Er ist es auch, der ihr im Moment der Niederlage beisteht, denn sie erlebt die Hochzeit nicht als Braut und Heldin, sondern als geschlagene Rivalin, die paradoxerweise der Nimbus des höchstbezahlten weiblichen Filmstars des Jahrzehnts umgibt. George tröstet sie: „Maybe there won't be marriage, maybe there won't be sex, but by God there'll be dancing!“ Dies erinnert frappierend an Sir Wilfull Witwouds Schlußwort: „[L]et us have a dance in the meantime, that we who are not lovers may have some other employment besides looking on.“ (*The Way of the World*, V.iii)

Zwei Jahre später ist Julia Roberts zusammen mit Richard Gere, ihrem Co-Star aus *Pretty Woman*, erneut unter der Regie von Garry Marshall zu sehen. Als *Runaway Bride* Maggie Carpenter, die stets in letzter Sekunde ihren zukünftigen Angetrauten entflieht, wird sie zum Zielobjekt des Journalisten Ike Graham, der ihre „Heiratsphobie“ für seine Kolumne ausschlichten will. Die Figur des misogynen Zynikers Ike, der von seiner Vorgesetzten und Ex-Gattin abgemahnt wird und nur mit einer exzellent recherchierten Story seine Arbeitsstelle behält, ist eine satirische Anspielung auf die geschiedenen – und später wieder verheirateten – Journalisten Hildy und Walter in *His Girl Friday*.

Während Maggies Vorbereitungen zu ihrem vierten Heiratsversuch und Ikes „begleitender“ Recherche in ihrer kleinen Heimatstadt entwickeln die beiden eine profunde Abneigung für einander, die teils in offener Konfrontation, teils mit perfiden Tricks und Intrigen ausgetragen wird. Erst nachdem sie seine tiefe Verbitterung über Frauen erkennt und er ihre Ängste und den unerträglichen Spott ihrer Umgebung wahrnimmt, können sie sich wirklich kennenlernen und nach einem gescheiterten Heiratsversuch und einer Trennung endlich – unter freiem Himmel, ohne klaustrophobische Kirchenwände oder sonstige Restriktionen von außen – das Wagnis einer Ehe eingehen.

Weder entspricht das kleinstädtische Milieu dem Luxus älterer Screwball Comedies, noch kann Ike in jeder Hinsicht als „comic anti-hero“ bezeichnet werden, und Maggies Unsicherheit und Zweifel lassen sie im Vergleich zu den in jeder Hinsicht souveränen Heldinnen Lucy Warriner und Susan Vance wie ein hilfloses kleines Mädchen wirken. Doch die Art und Weise, in der sich zwischen Ike und Maggie eine Liebe entwickelt, die umso stärker ist, als sie von beiden zunächst heftig bekämpft wird, bestätigt den paradoxen Zustand aller Screwball Paare, keinsfalls „friedlich“ zusammen leben zu können, jedoch noch viel weniger getrennt.

Ikes Entwurf eines „perfekten Heiratsantrags“, mit dem jedoch Maggie später um seine Hand anhält, bringt die Widersprüche und Ungewißheiten zum Ausdruck, die auch Lucy und Jerry nicht auflösen können und denen nur mit Humor und Vertrauen begegnet werden kann. Die schreckliche Wahrheit lautet hier, daß nur garantiert werden kann, daß nichts garantiert werden kann, das allerdings aus vollem Herzen:

Look, I guarantee there'll be tough times. I guarantee that at some point, one or both of us is gonna want to get out of this thing. But I also guarantee that if I don't ask you to be mine, I'll regret it for the rest of my life, because I know in my heart, you're the only one for me.

Im Jahr 2002 kommt mit *Two Weeks Notice (TWN)* ein Film in die Kinos, der nach allen hier genannten Kriterien als Screwball Comedy of Manners bezeichnet werden muß. Hugh Grant verkörpert den Multimillionär George Wade nicht nur als perfekten komischen Antihelden, sondern auch als sorglosen, eleganten, zugleich nervenaufreibenden und liebenswert charmanten Frauenhelden mit der Aura eines aristokratischen Snobs, einem demonstrativ britischen Akzent und einem unfehlbaren Talent für Pointen und Bonmots, das ihn in eine Reihe mit Wilde und Coward stellt. Sandra Bullock ist als Harvard Absolventin Lucy Kelson eine ebenso engagierte, brillante und mitunter furchteinflößende Anwältin wie Amanda Bonner. Bei Bedarf beherrscht sie jedoch auch das gesellschaftliche Parkett wie Lucy Warriner, und ihre im positivsten Sinne kindliche Begeisterungsfähigkeit und beherzte bis chaotische Art erinnern oftmals an Susan Vance.

Das ungleiche Verhältnis zwischen dem reichen, skrupellosen George und der prinzipientreuen politischen Aktivistin wird in *TWN* immer wieder neu ausbalanciert. Dank ihrer exzellenten Qualifikationen kann Lucy die Bedingungen diktieren, zu denen George sie als Anwältin einstellt. Seine unternehmerische Arroganz – „I own the hotel, and I live there. My life is very much like monopoly“ – kontert sie, genau wie ihre Eltern, die beide Juraprofessoren sind, mit unbeeindruckter Kritik am Kapitalismus. Doch ihren moralischen Anschuldigen begegnet George mindestens ebenso schlagfertig mit einer bestechenden Logik. Lucy: „I think you're the most selfish human being on the planet.“ – George: „Well that's just silly. Have you met everybody on the planet?“

Beide Protagonisten werden als exzentrische „screwball characters“ gezeichnet. Auf der einen Seite steht die resolute, emanzipierte Anwältin mit einem monströsen Appetit, einem kuriosen Kleidungsstil sowie ernsten Magen- und Beziehungsproblemen, auf der anderen der verwöhnte, realitätsfremde Grundstücksmakler, der unbekümmert mit Millionen jongliert, aber nach kurzer Zeit nicht mehr in der Lage ist, ohne Lucys Rat

einen Gürtel oder Manschettenknöpfe auszuwählen und sie zu diesem Zweck auch ohne Zögern von einer kirchlichen Trauung abkommandiert.

Die scheinbare Unvereinbarkeit ihrer Charaktere dient permanent als Motor der Handlung, und sämtliche Dialoge sind temporeich, witzig, intelligent und originell. Vom Slapstick über Tennisspiel und Maskenball bis zur hinterlistigen Rivalin sind sämtliche semantischen Elemente einer Screwball Comedy of Manners zu beobachten. Das syntaktische Element, die Darstellung des Wesens der Liebe, zeigt sich auf mehreren Ebenen. Zum einen ist Lucy als Anwältin von George für die Scheidung von seiner ersten Frau zuständig, während er zu ihrem großen Mißfallen Mutmaßungen über ihre eigenen Beziehungsprobleme anstellt. Zum anderen erleben beide – zunächst unbewußt – ihre endlosen Grundsatzdiskussionen und Sticheleien nicht als ermüdend, sondern als Ausdruck dessen, was sie tatsächlich sind: Beweise für das unerschöpfliche Interesse am jeweils anderen und das Bedürfnis, ihn in seiner Nähe zu wissen.

Ihre aufkeimende Liebe, die erst nach der Überwindung einiger Mißverständnisse und einem Wandel vor allem seitens George und seiner Geschäftspolitik erfüllt werden kann, beweist einmal mehr, daß ein positiver Geschlechterkampf möglich ist, sofern er zwischen gleichwertigen Kontrahenten stattfindet, und sofern beide fähig und willens sind, nicht nur den anderen, sondern auch sich selbst mit der ironischen Distanz des Komödienautors zu betrachten und ihre Liebe als „grand laughs“ zu erleben.

9. Fazit

Vom englischen Theater der Restaurationsepoche bis zum kürzlich im Kino gezeigten Hollywoodfilm läßt sich ein „Diskursfaden“ der angelsächsischen Sittenkomödie verfolgen, der zumindest für einige Vertreter des Genres die in dieser Arbeit erstmals verwendete Bezeichnung der *Screwball Comedy of Manners* rechtfertigt. Damit wurde die von Andrea Campbell geforderte soziale und historische Kontextualisierung des Genres *Screwball Comedy* zumindest ausschnittsweise erfüllt: „How have the semantic and syntactic elements altered within the genre over time, and what do those changes say about the society which produced the films, are questions that need to be answered.“ (Campbell 343) Der Zeitgeist, die politische Situation und die künstlerischen „Produktionsbedingungen“ der verschiedenen Epochen haben sich als unterschiedlich förderlich für die Entstehung und positive Rezeption von (*Screwball*) *Comedies of Manners* erwiesen. Den Blütezeiten der Restauration und der 1930er Jahre stehen die Dürrephasen des englischen ‚sentimentalism‘ im 18. Jahrhundert oder auch des konservativen Klimas in den USA der 1950er und 1980er Jahre gegenüber.

Die exemplarische Analyse einzelner Filme und Theaterstücke, wie sie hier betrieben wurde, muß selbstverständlich einer anderen Logik folgen und anderen Zwecken dienen als empirische Studien umfangreicher Dramen- oder Filmkorpora. Im Vordergrund stand hier die Skizzierung einer Evolution des Genres der *Screwball Comedy of Manners* über einen erheblichen Zeitraum und kulturelle und mediale Grenzen hinweg. Daß die Kluft zwischen den beiden „Schwesternationen“ Großbritannien und USA besonders im Bereich Kunst und Kultur recht tief sein kann, hat sich sehr deutlich an der demonstrativen Weigerung amerikanischer Wissenschaftler gezeigt, ein Hollywood-Filmgenre auch nur hypothetisch in einen größeren Kontext zu stellen oder einen weiteren historischen Bogen zu spannen. Diese Art des offenen oder auch völlig unbewußten und unreflektierten wissenschaftlichen Patriotismus wirkt aus europäischer Sicht nicht nur äußerst befremdlich, sondern schadet auch einer wirklich umfassenden Betrachtung amerikanischer Populärkultur.

Denn ein Blick auf die europäischen Wurzeln der *Screwball Comedy* läßt, wie sich gezeigt hat, interessante Schlüsse über die Wünsche, Sehnsüchte und Ängste der US-amerikanischen Gesellschaft der 1930er Jahre zu, und er beleuchtet diese in ihrem Verhältnis zu anderen Gesellschaften womöglich klarer, als dies bei einer rein amerikanischen „Nabelschau“ der Fall wäre. „Movies present a world of vicarious

thrills, and one of the best reasons to study them is to try and see what kinds of thrills people sought in a given period. In comedies, such fantasies may escape official censure by appearing stupid, exaggerated, and artificial.” (Sikov 1994, 31)

Gerade auch in Abgrenzung und Überschneidung zu anderen Genres wird der Kern der Screwball Comedy of Manners deutlich. So würde sich beispielsweise für die Zukunft eine vergleichende Analyse zwischen den Heldinnen der Screwball Comedy und denen des Film noir oder des Thrillers anbieten, um die Mechanismen herauszufiltern, die eine starke, attraktive Frau in einem Genre optimistisch und komisch wirken lassen, im anderen hingegen latent depressiv und gefährlich. Am anderen Ende der emotionalen Skala ließe sich die enge Verwandtschaft des Screwball-Liebepaares zu den Traumpaares der Musicals wie Ginger Rogers und Fred Astaire und ihrer Subsumierung des Liebesworbens im Tanz erforschen.

Gerade in der Konzentration auf den Geschlechterkampf des ‚gay couple‘ wurde ja auch hier deutlich, wie zentral die Stellung des heterosexuellen Liebepaares in unseren Gesellschaften einerseits ist und wie sehr selbst das privilegierteste Paar andererseits durch gesellschaftliche Vorgaben geprägt und auf das Einhalten gewisser Rahmenbedingungen angewiesen ist. Der ohnehin schon hoch komplexe Geschlechterkampf, der hier zu beobachten war, spielt sich zusätzlich stets zum großen Teil auf dem gesellschaftlichen Parkett ab und erfordert, mit Susan Carlson gesprochen, ein versiertes Umgehen mit „manners“ und „morals“, Oberflächen und Tiefen, Zwängen und Freiheiten.

Nur zwei gleich starke und gleichberechtigte Kontrahenten sind vor diesem Hintergrund in der Lage, einen „positiven Kampf“ zu kämpfen, der eine produktive und konstruktive Auseinandersetzung mit den eigenen Wünschen, Ideen und Zielen und denen des anderen darstellt. Das spielerische Ringen um ein gemeinsames Glück wird besonders in den Screwball Comedies of Manners der 1930er Jahre in Form von musischen, sportlichen und kindlichen Varianten des Spiels im wörtlichsten Sinne zelebriert. Auf einer höheren, metaphorischen Ebene beweisen diese ‚gay couples‘ sogar den Spieltrieb, den Schiller als Teil des Strebens nach Schönheit und als höchste Vollendung des Menschen erachtet: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*“ (Schiller 41)

Der Zusammenhang von Liebe und Spiel, Spiel und Komödie, Humor und Liebe wird in der Screwball Comedy of Manners noch deutlicher als in anderen Formen der

Liebeskomödie, da das Genre ein Höchstmaß an scheinbar unvereinbaren Dichotomien und ganz verschiedenen Formen des Komischen in sich auflöst und regelrecht potenziert. Weder schließen in diesen Filmen Liebe und Ehe einander aus, noch ist das Lachen ein Gegenpol zur Liebe oder das Lächerliche eine Domäne des Häßlichen: „The comedies of the early thirties are moving towards [...] a notion of love as something that is not only not inconsistent with ‚grace‘, dignity, common-sense, and self-respect – but that even somehow leads to higher, truer forms of all these qualities.“ (Harvey 81)

Der Vorwurf, die (Screwball) Comedy of Manners sei auf die einseitige Darstellung von Liebe, nämlich die zwischen weißen, heterosexuellen, protestantischen Mitgliedern der amerikanischen oder englischen Ober- und Mittelschicht fixiert, läßt sich faktisch nicht entkräften. Die grundsätzlichen Vorstellungen einer idealen Liebe und Partnerschaft, die in der Screwball Comedy of Manners vermittelt werden, ließen sich jedoch, wie sich beispielsweise in *Four Weddings and a Funeral* gezeigt hat, ohne jede Einschränkung auf andere Lebensformen als die institutionalisierte Ehe und auch auf Protagonisten anderer Ethnien, Religionen oder sexueller Präferenzen übertragen.

Die Liebe wird in diesem Genre zutiefst optimistisch präsentiert, und dieser Optimismus beruht weder auf einem Mangel an Intelligenz, Weitsicht oder Erfahrung der Liebenden, noch ist er mit Naivität oder Fatalismus zu verwechseln. „A man and a woman seem to prickle and blossom at each other’s touch, seem to rub each other with and against the grain simultaneously, and, in the friction, in the light in the other’s eyes, to know themselves for the first time.“ (Haskell 1987, 127) Liebe und Ehe werden in (Screwball) Comedies of Manners nicht darum als potentiell lohnend und beglückend dargestellt, weil sie eine unproblematische Selbstverständlichkeit wären, sondern obwohl sie selbstverständlich immer Probleme mit sich bringen. Daß die Riege der ‚gay couples‘ von Millamant und Mirabell bis zu Lucy und Jerry Warriner und weiter zu Lucy Kelson und George Wade dennoch unbeirrbar weiter spielt, liebt und streitet, kann entweder als peinlicher Auswuchs einer populären Unterhaltungskultur betrachtet werden oder aber als wunderbar tröstliche Chance: „Tragedy is the necessity of having your experience and learning from it; comedy is the possibility of having it in good time.“ (Cavell 238)

FILMOGRAPHIE

The Awful Truth

USA 1937 S/W
Regie: Leo McCarey
Länge: 91 Min.
Columbia Pictures

Bringing up Baby

USA 1938 S/W
Regie: Howard Hawks
Länge: 102 Min.
RKO Radio Pictures Inc.

The Philadelphia Story

USA 1940 S/W
Regie: George Cukor
Länge: 112 Min.
Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

His Girl Friday

USA 1940 S/W
Regie: Howard Hawks
Länge: 92 Min.
Columbia Pictures

Mr. & Mrs. Smith

USA 1941 S/W
Regie: Alfred Hitchcock
Länge: 95 Min.
RICO

Adam's Rib

USA 1949 S/W
Regie: George Cukor
Länge: 101 Min.
Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

High Society

USA 1956 Technicolor
Regie: Charles Walters
Länge: 107 Min.
Bing Crosby Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Sol C. Siegel Productions

Pillow Talk

USA 1959 Eastmancolor
Regie: Michael Gordon
Länge: 103 Min.
Arwin Productions, Universal International Pictures (UI)

What's up, Doc?

USA 1972 Technicolor
Regie: Peter Bogdanovich
Länge: 94 Min.
Saticoy Productions

When Harry met Sally

USA 1989 DeLuxe
Regie: Rob Reiner
Länge: 96 Min.
Castle Rock Entertainment, Nelson Entertainment

Four Weddings and a Funeral

GB / USA 1994
Regie: Mike Newell
Länge: 117 Min.
Channel Four Films, Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films

My Best Friend's Wedding

USA 1997
Regie: P. J. Hogen
Länge: 105 Min.
Predawn Productions, Tristar Pictures, Zucker Brothers Productions

Runaway Bride

USA 1999 DeLuxe
Regie: Garry Marshall
Länge: 116
Interscope Communications, Lakeshore Entertainment, Paramount Pictures, Touchstone Pictures

Two Weeks Notice

USA 2002
Regie: Marc Lawrence
Länge: 101 Min.
Castle Rock Entertainment, Fortis Films, NPV Entertainment, Village Roadshow Pictures

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRTEXTE

Congreve, William. *The Way of the World*. 1700. Hg. Philip Smith. New York: Dover Publications, 1993.

Coward, Noel. *Hay Fever*. 1925. London: Dent and Sons, 1962.

----- *Design for Living*. 1932. London: Methuen Drama Random House, 1999.

Etherege, George. *The Man of Mode*. 1676. Hg. Gamini Salgado. *Three Restoration Comedies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Farquhar, George. *The Constant Couple*. 1699. Hg. William Myers. Oxford et.al.: Oxford UP, 1995.

Maugham, William Somerset. *The Circle*. 1921. London: Methuen Drama Random House, 1997.

----- *The Constant Wife*. 1927. London: Methuen Drama Random House, 1997.

Sheridan, Richard Brinsley. *The School for Scandal*. 1777. Hg. Eric Rump. London: Penguin Books, 1988.

Tyler, Royall. *The Contrast*. 1787. New York: AMS Press, 1970.

Wilde, Oscar. *A Woman of No Importance*. 1893. *The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde*. London: Magpie, 1993.

----- *The Importance of Being Earnest*. 1895. *The Complete Plays, Poems, Novels and Stories of Oscar Wilde*. London: Magpie, 1993.

Wycherley, William. *The Country Wife*. 1675. Hg. Gamini Salgado. *Three Restoration Comedies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

SEKUNDÄRTEXTE

“Adam’s Rib”. *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/title/tt0041090>. Stand: 07.05.2005.

Adams, Willi Paul et. al., Hg. *Die Vereinigten Staaten von Amerika: Geographie – Geschichte – Politische Kultur – Politisches System – Wirtschaft*. 2 Bde. 2. Aufl. Frankfurt: Campus Verlag, 1992.

Altman, Rick. “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.” *Film Genre Reader II*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995, 26-40.

-----, *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

Andrew, Dudley. “Film and History.” *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 176-189.

Aritoteles. *Poetik*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982.

“Awful Truth, The”. *The Internet Movie Database (IMDb)*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0028597>. Stand: 07.05.2005.

Babington, Bruce und Peter William Evans. *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester: Manchester UP, 1989.

Bailey, Beth L. *From Front Porch to Back Seat: Courtship in Twentieth-Century America*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*. Bd. 5 History of the American Cinema, Hg. Charles Harpole. Berkeley: U of California P, 1995.

Barreca, Regina. “Introduction.” *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Hg. Regina Barreca. New York: Gordon and Breach, 1988, 3-22.

Barth, Adolf. *Moderne englische Gesellschaftskomödie: Von Oscar Wilde zu Tom Stoppard*. Artemis Einführungen, Bd. 32. Hg. Peter Brang et al. München: Artemis, 1986.

Baßler, Moritz, Hg. *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1996.

Beach, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: CUP, 2002.

Beaver, Frank E. *Dictionary of Film Terms*. New York: Twayne Publishers, 1994.

“Bellamy, Ralph”. *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0000897>. Stand: 07.05.2005.

Belton, John. “American Cinema and Film History.” *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 227-237.

- Berardinelli, James. 'High Society'. URL: http://www.movie-reviews.colossus.net/movies/h/high_society.htm. Stand: 22.06.1999.
- Bergson, Henri. "Laughter." 1900. *Comedy*. Hg. Wylie Sypher. 1. Aufl. 1956. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980, 61-192.
- Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: CUP, 1994.
- Blanchard, Margaret A., Hg. *History of the Mass Media in the United States: An Encyclopedia*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998, s.v. "Sound Motion Pictures".
- Bordwell, David, Janet Staiger und Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985.
- Bordwell, David, und Kristin Thompson. „Technological Change and Classical Film Style.“ *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*. Hg. Tino Balio. Bd. 5 History of the American Cinema, Hg. Charles Harpole. Berkeley: U of California P, 1995, 109-142.
- Breinig, Helmbrecht, und Susanne Opfermann. "Die Literatur der jungen Republik." *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler, 1996, 35-84.
- "Bringing Up Baby". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0029947>. Stand: 07.05.2005.
- Bronfen, Elisabeth. *Liebesheld und Femme fatale: Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Bruce, Donald. *Topics of Restoration Comedy*. New York: St. Martin's Press, 1974.
- Brüning, Eberhard. *Das Amerikanische Drama der Dreissiger Jahre*. Berlin: Rütten und Loening, 1966.
- Buscombe, Edward. "The Idea of Genre in the American Cinema." *Film Genre Reader II*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995, 11-25.
- Butler, Jeremy G. *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- "The Star System and Hollywood." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 342-353.
- Buytendijk, Frederick J.J. *Wesen und Sinn des Spiels*. New York: Arno Press, Nachdr. 1976.

- Byrge, Duane, und Robert Milton Miller. *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*. Chicago: St. James Press, 1991.
- Calloway, Stephen. "Wilde and the Dandyism of the Senses." *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Hg. Peter Raby. Cambridge: CUP, 1998, 34-54.
- Campbell, Andrea Ann. *Desperately Seeking Screwball: A Re-Evaluation of 1930s Romantic Comedies*. Unveröffl. Dissertation. Ann Arbor, Michigan: UMI, 1999.
- Carlson, Susan L. *Women of Grace: James's Plays and the Comedy of Manners*. Studies in Modern Literature, 48. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985 a.
- "Two Genres and Their Women: The Problem Play and the Comedy of Manners in the Edwardian Theatre." *The Midwest Quarterly*. 26,4 (1985 b): 413-424.
- Carson, Diane. "To Be Seen But Not Heard: *The Awful Truth*." *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Hg. Diane Carson, Linda Dittmar und Janice R. Welsch. Minneapolis: U of Minnesota P: 1994, 213-225.
- "Cary Grant". *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/name/nm0000026>. Stand: 07.05.2005.
- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981.
- Cohen, Lloyd R. "Marriage: The Long-Term Contract." *The Law and Economics of Marriage and Divorce*. Hg. Antony W. Dnes und Robert Rowthorn. Cambridge: CUP, 2002, 10-34.
- Colebrook, Claire. *Gender*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- Corman, Brian. "Comedy." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 52-69.
- Cowie, Peter, Hg. *A Concise History of the Cinema*. 2 Bde. London: Tantivy Press, 1971.
- Crofts, Stephen. "Authorship and Hollywood." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 310-327.
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3. Aufl. London: Penguin, 1992.
- "Cukor, George". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0002030>. Stand: 07.05.2005.
- DiBattista, Maria. *Fast-Talking Dames*. New Haven und London: Yale UP, 2001.
- Dirks, Tim. '*The Philadelphia Story*'. URL: <http://www.filmsite.org/phil.htm>. Stand: 22.06.1999.

- Dobson, Michael. "Adaptations and Revivals." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 40-51.
- Dyer, Richard. *Stars*. London: BFI, 1979.
- "Dunne, Irene". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/0002050>. Stand: 07.05.2005.
- "Equal Rights Amendment, The History Behind the." *Equal Rights Amendment*. URL: <http://equalrightsamendment.org/era.htm>. Stand: 07.05.2005.
- "Equal Rights Amendment 1923-1996, Chronology of the." *NOW (National Organization for Women)*. URL: <http://www.now.org/issues/economic/cea/history.html>. Stand: 07.05.2005.
- "Everett, Rupert". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0000391>. Stand: 07.05.2005.
- Everson, William K. "Screwball Comedy: A Reappraisal." *Films In Review*. 34 (1983): 578-584.
- Fisk, Deborah Payne. "Preface". *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, xv-xix.
- "Four Weddings and a Funeral". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt109831>. Stand: 07.05.2005.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1. Aufl. 1957. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Gagnier, Regenia. „Between Women: A Cross-Class Analysis of Status and Anarchic Humor.“ *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Hg. Regina Barreca. New York: Gordon and Breach, 1988, 135-148.
- Gehring, Wes D. "McCarey vs. Capra: A Guide to American Film Comedy of the 30's." *The Journal of Popular Film and Television*. 7, 1 (1978): 67-84.
- "Screwball Comedy: An Overview." *The Journal of Popular Film and Television*. 13, 3 (1986 a): 178-185.
- *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. Contributions to the Study of Popular Culture, Bd. 13. Westport, New York: Greenwood Press, 1986 b.
- Gill, Pat. *Interpreting Ladies: Women, Wit, and Morality in the Restoration Comedy of Manners*. Athens: U of Georgia P, 1994.
- "Gender, Sexuality, and Marriage." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 191-208.

- Gledhill, Christine, Hg. *Stardom: Industry of Desire*. 1. Aufl. 1991. London: Routledge, 1999.
- Gomery, Douglas. "Hollywood as Industry." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 245-254.
- Gray, Frances. *Women and Laughter*. London: Macmillan, 1994.
- Greenberg, Joseph L. *English Marriage and Restoration Comedy, 1688-1710*. Unveröffl. Dissertation. Ann Arbor, Michigan: UMI, 1976.
- Greenblatt, Stephen, Hg. *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman, Oklahoma: Pilgrim Books, 1982.
- Hagen, Ray. "The Day of the Runaway Heiress." *Films and Filming*. April (1966): 40-43.
- Harris, Andrew B. *Broadway Theatre*. London: Routledge, 1994.
- Harvey, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. New York: Alfred Knopf, 1987.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: U of Chicago P, 1974, 2. Aufl. 1987.
- , "Foreword." *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedy*. Ed Sikov. New York: Crown Publishers, 1989, 10-13.
- "Hawks, Howard". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0001328>. Stand: 07.05.2005.
- Henderson, Brian. "Romantic Comedy Today: Semi-tough or Impossible?" *Film Quarterly* (1978): 11-23.
- Henderson, Mary C. *Theater in America: 250 Years of Plays, Players and Productions*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Hepburn, Katharine. *Me: Stories of My Life*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- "Hepburn, Katharine". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0000031>. Stand: 07.05.2005.
- "High Society" (1956). *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/tt0049314>. Stand: 07.05.2005.
- Higley, Stephen Richard. *Privilege, Power, and Place: The Geography of the American Upper Class*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers, 1995.
- Hirst, David L. *Comedy of Manners*. The Critical Idiom, 40. Hg. John D. Jump. London: Methuen, 1979.

- “His Girl Friday”. *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/title/tt0032599>. Stand: 07.05.2005.
- Holland, Norman N. “*The Way of the World*.” *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*. Hg. Scott McMillin. New York: Norton, 1973.
- Holston, Kim. *The English-Speaking Cinema: An Illustrated History, 1927-1993*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 1994.
- Horton, Andrew. “Introduction.” *Comedy/Cinema/Theory*. Hg. Andrew Horton. Berkeley: U of California P, 1991, 1-21.
- Hughes, Derek. “Restoration and Settlement: 1660 and 1688.” *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 127-141.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1956.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: CUP, 1992.
- Jackson, Russell. “*The Importance of Being Earnest*.” *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Hg. Peter Raby. Cambridge: CUP, 1998, 161-177.
- Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Harcourt, 1939, 5. Aufl. New York: Teachers College Press, 1975.
- Jantz, Ursula. *Targets of Satire in the Comedies of Etherege, Wycherley, and Congreve*. Dissertation. Poetic Drama and Poetic Theory, 42. Hg. Dr. James Hogg. Salzburg, 1978.
- Kahl, Joseph A. *The American Class Structure*, 1953, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Karnick, Kristine Brunovska, und Henry Jenkins, Hg. *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1995.
- “Comedy and the Social World.” *Classical Hollywood Comedy*. Hg. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins. New York: Routledge, 1995, 265-281.
- Karnick, Kristine Brunovska. “Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy.” *Classical Hollywood Comedy*. Hg. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins. New York: Routledge, 1995, 123-148.
- Kellner, Douglas. “Hollywood Film and Society.” *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 354-364.
- Kelsall, Malcolm. *Congreve: 'The Way of the World'*. Studies in English Literature, 73. Hg. David Daiches. London: Edward Arnold, 1981.

- Kendall, Elizabeth. *The Runaway Bride: Hollywood Romantic Comedy of the 1930s*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- King, Noel. "Hermeneutics, Reception Aesthetics, and Film Interpretation." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 212-223.
- Kleinberg, S.J. *Women in the United States, 1830-1945*. Houndsmills: Macmillan, 1999.
- Kolker, Robert P. "The Film Text and Film Form." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 11-29.
- Koppes, Clayton R., und Gregory D. Black. *Hollywood goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: U of California P, 1990.
- Kramer, Peter. "Post-classical Hollywood." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 289-308.
- Landay, Lori. *Madcaps, Screwballs, and Con Women: The Female Trickster in American Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1998.
- Langhans, Edward A. "The Theatre." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 1-18.
- Langley, Winston E., und Vivian C. Fox, Hg. *Women's Rights in the United States: A Documentary History*. Westport, Connecticut: Praeger, 1998.
- LaSalle, Mick. *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York: Thomas Dunne Books, 2000.
- Lent, Tina Olsin. "Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy." *Classical Hollywood Comedy*. Hg. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins. New York: Routledge, 1995, 314-331.
- Maltby, Richard, und Ian Craven. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1995.
- Maltby, Richard. "The Production Code and the Hays Office." *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*. Hg. Tino Balio. Bd. 5 History of the American Cinema, Hg. Charles Harpole. Berkeley: U of California P, 1995, 37-72.
- Marill, Alvin H. *Katharine Hepburn: Ihre Filme – ihr Leben*. Übers. Alfred Dunkel, 7. Aufl. München: Heyne, 1997.
- Markley, Robert. "The Canon and its Critics." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 226-242.
- Maugham, William Somerset. *The Summing Up*. 1. Aufl 1938. London: Vintage, 2001.

- May, Lary. *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York: OUP, 1980.
- McCaffrey, Donald W. *The Golden Age of Sound Comedy: Comic Films and Comedians of the Thirties*. South Branswick, 1973.
- “McCarey, Leo”. *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0564970>. Stand: 07.05.2005.
- McDonald, Margaret Lamb. *The Independent Woman in the Restoration Comedy of Manners*. Poetic Drama and Poetic Theory, 32. Hg. Dr. James Hogg. Salzburg: Universität Salzburg, 1976.
- McDonald, Paul. “Film Acting.” *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 30-35.
- McMillin, Scott, Hg. *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*. New York: Norton, 1973.
- Meredith, George. “An Essay on Comedy.” 1877. *Comedy*. Hg. Wylie Sypher. 1. Aufl. 1956. Baltimore und London: Johns Hopkins UP, 1980, 3-60.
- Merrill, Lisa. “Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming.” *Last Laughs: Perspectives on Women and Comedy*. Hg. Regina Barreca. New York.: Gordon and Breach, 1988, 271-280.
- Miller, Jordan Y., und Winifred L. Frazer. *American Drama Between the Wars: A Critical History*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
- Morgan, Kenneth O., Hg. *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford: OUP, 1984.
- Morrill, John. “The Stuarts (1603-1688).” *The Oxford Illustrated History of Britain*. Hg. Kenneth O. Morgan. Oxford: OUP, 1984, 286-351.
- “Mr. and Mrs. Smith”. *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0033922>. Stand: 07.05.2005.
- Muir, Kenneth. *The Comedy of Manners*. London: Hutchinson University Library, 1970.
- “My Best Friend’s Wedding”. *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0119738>. Stand: 07.05.2005.
- Ohmer, Susan. „The Science of Pleasure: George Gallup and Audience Research in Hollywood.“ *Identifying Hollywood’s Audiences: Cultural Identity and the Movies*. Hg. Melvyn Stokes und Richard Maltby. London: BFI Publishing, 1999, 61-80.
- Owen, Susan J. “Drama and Political Crisis.” *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: CUP, 2000, 158-173.

- Oxford English Dictionary*. Repr. 1961 und Supplement (1972), s.v. "gay".
- Palmer, John. *The Comedy Of Manners*. London: Bell and Sons, 1913, New York: Russell and Russell, 1962.
- "Philadelphia Story, The" (1940). *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0032904>. Stand: 07.05.2005.
- Phillips, Gene D. *George Cukor*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- "Pillow Talk". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0053172>. Stand: 07.05.2005.
- Pogue, Leland. "Controversy and Correspondence: A Short Defense of Screwball Comedy." *Film Quarterly* (1976): 62-63.
- Polan, Dana. "The Light Side of Genius: Hitchcock's *Mr. and Mrs. Smith* in the Screwball Tradition." *Comedy/Cinema/Theory*. Hg. Andrew Horton. Berkeley: U of California P, 1991, 131-152.
- "Pretty Woman". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0100405>. Stand: 07.05.2005.
- Roach, Joseph. "The Performance." *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*. Hg. Deborah Payne Fisk. Cambridge: Cambridge UP, 2000, 19-39.
- Rothman, Ellen K. *Hands and Hearts*. New York: Basic Books, 1984.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: U of Texas P, 1995.
- "Runaway Bride". *IMDb*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0163187>. Stand: 07.05.2005.
- Sarris, Andrew, Hg. *Hollywood Voices: Interviews with Film Directors*. London: Secker and Warburg, 1971.
- "You Ain't Heard Nothing Yet": *The American Talking Film History and Memory 1927-1949*. Oxford: OUP, 1998.
- "Notes on the *Auteur* Theory in 1962." *The Film Studies Reader*. Hg. Joanne Hollows und Mark Janovich. London: Arnold, 2000, 68-70.
- Sawyer, Newell W. *The Comedy of Manners from Sheridan to Maugham*. New York: A.S. Barnes and Company, 1961.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: U of Texas P, 1981.
- Schiller, Friedrich. *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. Hg. Albert Reble. Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 1960.

- Schmidt, Johann N. "Von der Restauration zur Vorromantik." *Englische Literaturgeschichte*. Hg. Hans Ulrich Seeber. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1993, 149-216.
- Scodari, Christine. "Possession, Attraction, and the Thrill of the Chase." *Critical Studies in Mass Communication* 12 (1995): 23-39.
- Seeber, Hans Ulrich, Hg. "Romantik und Viktorianische Zeit." *Englische Literaturgeschichte*. Hg. Hans Ulrich Seeber. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1993, 217-305.
- "Vormoderne und Moderne." *Englische Literaturgeschichte*. Hg. Hans Ulrich Seeber. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1993, 306-351.
- Sennett, Ted. *Lunatics and Lovers: A Tribute to the Giddy and Glittering Era of the Screen's "Screwball" and Romantic Comedies*. New Rochelle, New York: Arlington House, 1973.
- Sharland, Elizabeth. *The British on Broadway: Backstage and Beyond – The Early Years*. Watchet, Somerset: Barbican Press, 1999.
- Sharma, R.C. *Themes and Conventions in the Comedy of Manners*. New York: Asia Publishing House, 1977.
- Shumway, David R. "Screwball Comedies: Construsting Romance, Mystifying Marriage." *Film Genre Reader II*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995, 381-401.
- Sikov, Ed. *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedy*. New York: Crown Publishers, 1989.
- *Laughing Hysterically: American Screen Comedy of the 1950s*. New York: Columbia UP, 1994.
- Smith, John Harrington. *The Gay Couple in Restoration Comedy*. 1948. Repr. New York: Octagon Books, 1971.
- Snider, Rose. *Satire in the Comedies of Congreve, Sheridan, Wilde, and Coward*. New York: Phaeton Press, 1972.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. New York: Harper and Row, 1977.
- Sypher, Wylie. *Comedy*. 1. Aufl. 1956. Baltimore und London: Johns Hopkins UP, 1980.
- Tanitch, Robert. *Oscar Wilde on Stage and Screen*. London: Methuen, 1999.
- Taylor, John Russell. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. London: Methuen, 1967.

- Thomaier, William. "Early Sound Comedy was Influenced by the Instability of the 30's and was Therefore Screwball." *Films in Review*. May (1958): 254-262.
- Thomas, David. *William Congreve*. English Dramatists. Hg. Bruce King. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Traube, Elizabeth G. *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Cultural Studies, Hg. Janice Radway und Richard Johnson. Boulder, Colorado: Westview Press, 1992.
- Tudor, Andrew. "Genre." *Film Genre Reader II*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995, 3-10.
- "Sociology and Film." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 190-194.
- Turner, Graeme. "Cultural Studies and Film." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 195-201.
- "Two Weeks Notice". *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/title/tt0313737>. Stand: 07.05.2005.
- Walker, Nancy A. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Weales, Gerald. *Canned Goods as Caviar: American Film Comedy of the 1930s*. Chicago: U of Chicago P, 1985.
- Webster, T.B.L. *The Birth of Modern Comedy of Manners*. Australian Humanities Research Council, 1959.
- Wexman, Virginia Wright. *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- "What's Up, Doc?". *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/title/tt0069495>. Stand: 07.05.2005.
- "When Harry Met Sally". *IMDb*. URL:<http://www.imdb.com/title/tt0098635>. Stand: 07.05.2005.
- White, Patricia. "Feminism and Film." *The Oxford Guide to Film Studies*. Hg. John Hill und Pamela Church Gibson. New York: OUP, 1998, 117-134.
- Whittell, Giles. "The Decline From Cary Grant to Hugh Grant." *The Spectator*, 278 (1997): 9-10.
- Willis, Donald C. *The Films of Howard Hawks*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1975.
- Wilson, Garff B. *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*. 1. Aufl. 1973. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1982.

- Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.
- Wollen, Peter. "The *Auteur* Theory." *The Film Studies Reader*. Hg. Joanne Hollows und Mark Janovich. London: Arnold, 2000, 71-78.
- Wood, Robin. "Ideology, Genre, *Auteur*." *Film Genre Reader II*. Hg. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 1995, 59-73.
- Young, Douglas M. *The Feminist Voices in Restoration Comedy: The Virtuous Women in the Play-Worlds of Etheredge, Wycherley and Congreve*. Lanham, New York: UP of America, 1997.
- Young, Kay. *Ordinary Pleasures: Couples, Conversation, and Comedy*. Columbus: Ohio State UP, 2001.
- Zapf, Hubert. "Romantik und 'American Renaissance'." *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler, 1996, 85-153.
- "Die verspätete Gattung: das amerikanische Drama der Moderne." *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler, 1996, 281-303.

Im Geheimen

Genau wie Astrid Lindgrens kleine Lotta, die “im Geheimen” natürlich schon radfahren kann, bin auch ich insgeheim davon überzeugt, daß diese Arbeit ganz allein mein Werk ist. Dennoch fallen mir einige wichtige Menschen ein, die die Vollendung dieses Buches gefördert, gefordert und begleitet haben und denen ich dafür danken möchte.

Mein Doktorvater Prof. Horst Breuer hat mich auf die *Screwball Comedy* und ihre englischen Verwandten aufmerksam gemacht und meinen Forschungen viel Rückhalt und Freiraum zugleich gegeben. Prof. Martin Loiperdinger hat mit großer Offenheit und Selbstverständlichkeit dafür gesorgt, daß diese Arbeit tatsächlich, und nicht nur dem Titel nach, interdisziplinär werden konnte. Zum kleinen, feinen Kreis netter Menschen, die mir an der Universität Trier mit Rat und Tat, Kaffee und Sekt, menschlich und fachlich zur Seite standen, gehören außerdem Brigitte Schulze, Uli Jung, Andrea Haller, Marlies Sachs, und ganz besonders Brigitte Braun und Bernd Elzer.

Selbst in den turbulentesten Zeiten waren einige Männer und Frauen unerschütterlich, unveränderlich und unmißverständlich “da” – die Damen und Herren vom Weiersbacher Männerballett und Frauenballett, mein Anglist der ersten Stunde, Tobias Wilhelm, und meine beste Freundin Britta Leifels, die diesen Klisheetitel tatsächlich verdient. Meine jeckigen Verwandten Ulrike, Werner, Katharina und Franziska Eich, Anja, Frank, Max und Niklas Schneider, Hansi Trierscheid und Omitz Mathilde Trierscheid waren immer zur Stelle, wenn Tatkraft, Schwung, Optimismus und Kreativität gefragt waren.

Bleiben noch jene vier, ohne die so vieles Schöne unmöglich und so gar nichts Schönes erstrebenswert wäre. Piet, der mit Sicherheit großartigste Bruder der Welt (wohl wissend, daß auch Robbie Williams eine Schwester hat). Mama und Papa, das ultimative *Screwball*-Paar, das nach dreißig Jahren Ehe schöner tanzt als Ginger und Fred, wilder streitet als Spencer und Kate, konfuser diskutiert als Ryan und Barbra, und bezaubernder ist als Cary und Irene. Und Jörg, mein Duellant und leading man, der mir gezeigt hat, daß auch im wahren Leben ein Happy-End möglich ist.