

Zur Funktion paradiesischer Handlungsräume in Filmen

Monika Suckfüll

Im Sommersemester 2018 habe ich zusammen mit Thomas Düllo ein Forschungsmodul im Master *Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation* (GWK) an der Universität der Künste Berlin zum Thema ‚Raum-Körper-Resonanz‘ angeboten. Die Gedanken, die ich im vorliegenden Text zusammengefasst habe, sind in der Zeit während und nach dem Forschungsmodul entstanden – angestoßen durch unsere gemeinsame Arbeit mit den Studierenden. Thomas Düllo und ich teilen ein Interesse für den Film (neben anderen Dingen wie Fußball, Argentinischen Tango und Klassikern der österreichischen Literatur). Ich will deshalb meine Ideen zur Raum-Körper-Resonanz hier anhand eines konkreten Films, nämlich dem Film *Tage am Strand* (Originaltitel: *Adore*) der luxemburgischen Regisseurin Anne Fontaine (2013) verdeutlichen.

Jeder Film ist – zumindest im Ansatz – ein in sich geschlossenes, ästhetisches Gesamt-Kunstwerk. Eine Analyse sollte diese Originalität und Geschlossenheit ernst nehmen und das gesamte Werk im Rahmen seiner mehrdimensionalen Kontextualisierung (Entstehungszeitraum, Genre, Autoren-Stil etc.) betrachten. Diese Überzeugung hat mich während meiner Rezeptionsstudien in der *Cinebox* (einem

Mini-Labor-Kino) am Studiengang GWK dazu bewogen, im Widerstand zum experimentellen Paradigma psychologischer und kommunikationswissenschaftlicher Forschung, einzelne Filme in ihrer Originalversion im Detail in ihrer jeweils spezifischen Wirkdynamik zu untersuchen (vgl. Suckfüll 2017). An dieser Überzeugung will ich auch hier festhalten.

Meine These für den vorliegenden, kurzen Beitrag für Thomas Düllo lautet nun, dass *paradiesische Handlungsorte in Filmen die subtextuelle und deshalb nachhallende Verhandlung verborgener Wünsche begünstigen*.

Der Film *Tage am Strand* spielt an der Küste von New South Wales in Australien. In einem Interview mit Melissa Silverstein (2013) erzählte Anne Fontaine, die Regisseurin, dass sie sehr lange nach diesem Handlungsort gesucht habe und schließlich in New South Wales fündig geworden sei. *Tage am Strand* hält sich nahe an die Romanvorlage *The Grandmothers* (2003) der Literaturnobelpreisträgerin Doris Lessing. Anne Fontaine hat Doris Lessing während bzw. in Vorbereitung auf den Film getroffen und sich mit ihr ausgetauscht (Silverstein 2013). Leider erfährt man im Interview weder etwas über die Kriterien der Regisseurin für die Wahl der Filmkulisse, noch Näheres zu den Inhalten der Gespräche mit Doris Lessing.

Die beiden Hauptfiguren des Films werden von Robin Wright als Roz und von Naomi Watts als Lil dargestellt. Heute bringen viele Robin Wright mit der Netflix-Serie *House of Cards* in Verbindung. Naomi Watts wiederum ist vielen bekannt aus dem David Lynch-Film *Mulholland Drive*. Ich will hier nicht näher auf die Filmographie der beiden

Schauspielerinnen eingehen, aber man kann wohl sagen, dass mit beiden Darstellerinnen ‚besondere‘ Frauen-Rollen besetzt werden.

Zu Beginn des Films werden die beiden als kleine Mädchen gezeigt. Es ist schnell klar, dass sie seit frühester Kindheit befreundet sind. Jetzt, also in der filmischen Gegenwart, leben sie an einem Strand irgendwo in Australien. Roz lebt mit ihrem Lebenspartner, einem Universitätsprofessor, und ihrem Sohn Tom zusammen in einem Haus auf einer Anhöhe oberhalb der Küste. Lils Mann ist bei einem Auto-unfall ums Leben gekommen. Sie lebt jetzt mit ihrem Sohn Ian in einem fußläufig erreichbaren Haus in der Nähe von Roz. Die beiden Häuser stehen alleine, vermutlich am Rand einer kleineren Stadt. Roz arbeitet dort in einer Galerie, Lil in einem Unternehmen. Die beiden Frauen gehen regelmäßig einen unbefestigten Weg zum Strand hinunter, um sich zu sonnen, zu schwimmen und ihren inzwischen fast erwachsenen Söhne beim Surfen zuzuschauen. Weiter draußen auf dem Meer gibt es eine verankerte Holz-Plattform, zu der man schwimmen kann. Nie sind am Strand oder auf der Holz-Insel andere Menschen als die beiden Frauen und deren Söhne zu sehen. Diese Exklusivität verstärkt noch das Paradiesische des Handlungsorts und macht den Ort zu einem wichtigen Akteur im Film, zumal sich sehr viele Szenen am Meer abspielen, darunter entscheidende Wendepunkte der Handlung.

Der metaphorische oder symbolhafte Charakter des Meeres findet sich im *Handbuch für philosophische Metaphern* umfassend diskutiert. Dort heißt es, aus den Vorlesungen Hegels über die Geschichte der Philosophie zitierend: „Das Meer gibt uns die Vorstellung des Unbestimmten,

Unbeschränkten und Unendlichen, und indem der Mensch sich in diesem Unendlichen fühlt, so ermutigt dies ihn zum Hinaus über das Beschränkte (Makropoulos 2011: 236).“ Und auch in *Tage am Strand* wird eine Grenze überschritten: Roz lässt sich auf eine Liaison mit Ian (dem Sohn von Lil) ein. Die ersten Hinweise auf eine erotische Anziehung zwischen den beiden erhält die Zuschauerin in einer Szene, in der Roz und Ian auf der Holz-Plattform draußen im Meer sind. Tom (der Sohn von Roz) beobachtet später die beiden beim Sex und geht seinerseits zu Lil. Als diese von der Beziehung zwischen Roz und ihrem Sohn erfährt, geht auch sie auf die Avancen von Tom ein. Die Beziehungen zwischen den Müttern und den Söhnen bleiben geheim, obwohl sowohl der Vater von Tom als auch ein Bekannter von Lil Verdacht schöpfen.

In dem bereits zitierten Text heißt es weiter: „Als Paradigma eines scheinbar unendlichen Raums, der gerade als unbegrenzter Raum sinnlich wahrgenommen werden kann, ist das Meer nicht nur der Inbegriff einer offenen Wirklichkeit, sondern auch der spezifische Bereich menschlicher Unternehmungen, die zwar ausgesprochen riskant, aber darin eben auch die Realisierungen menschlicher Freiheit sind (Makropoulos 2011: 237).“ In *Tage am Strand* ist alles sinnlich: Die leicht bekleideten, gebräunten, perfekten Körper, an denen das Wasser aberperlt, sind allgegenwärtig. Die Sex-Szenen zeigen viel, sind aber nicht zu exponiert. Und gerade diese Sinnlichkeit, die die Grenze zur (Soft-) Pornographie nie überschreitet, hat dem Film viele positive Bewertungen eingetragen. Die pseudo-incestöse Vierer-Konstellation überschreitet das Übliche. Das ist tatsächlich riskant und wird deshalb auch besser verschwiegen, aber es ist eben auch eine mögliche Konfiguration, um als Familie

(weiter-)funktionieren zu können. Die Vier werden im Film entsprechend oft beim gemeinsamen Essen und über Banalitäten scherzend gezeigt. Sie wirken glücklich, obwohl das Arrangement moralisch nicht einwandfrei ist, ohne jedoch verbriefte Tabus zu brechen. In diesem Spannungsfeld zwischen Selbstentfaltung und Selbstüberschätzung „bewegen sich die paradigmatischen Formen und moralphilosophischen Bewertungen der maritimen wie der nautischen Metaphorik seit der Antike und bis weit in die Moderne des 20. Jahrhunderts (Makropoulos 2011, S. 237).“

Meine weitergehende These ist es nun, dass es eigentlich gar nicht um den beschriebenen, manifesten, pseudo-moralischen Konflikt an der Oberfläche der Filmhandlung geht, sondern um einen Subtext, also einen ganz anderen, latenten Konflikt. Unter einem Subtext verstehe ich mit Baxter (2007) „the implied, the half-visible, and the unspoken“ (zit. nach: Wulff 2007: 3) als Ausdruck einer tieferen Wahrheit, die ‚unterhalb‘ der Fiktion liegt. Baxter (2007) vertritt sogar die Auffassung, dass Subtexte oft weder den Figuren (oder Darstellerinnen) noch den Erzählern (oder Autorinnen) und auch nicht den Kritikern und Kritikerinnen bewusst sind. Und doch seien sie zur Erreichung einer emotionalen Tiefe der Fiktion unumgänglich. Wulff leitet seine Abhandlung zur subtextuellen Charakterisierung von Filmfiguren mit folgender Bemerkung ein: „Gib den Figuren ein Geheimnis! ist einer der Lehrsätze, den jeder Geschichtenerzähler zu beherzigen hat (und der sich in jedem Drehbuchratgeber findet) – weil Figuren, die verborgene Wunsch- oder Angst-Energien haben, von denen sie möglicherweise selbst nicht einmal etwas wissen, für den Rezipienten von großer Anziehungskraft sind. Man spricht in diesen Fällen davon, dass die Figuren einen ‚Subtext‘ haben, den es zu entziffern gilt.“

Nach meiner Auffassung geht es auch in *Tage am Strand* letztlich um verborgene Wunsch- oder Angst-Energien. Der Film variiert in einer konsequenten, den ganzen Film durchziehenden, subtextuellen Reihung die tiefe Liebe zwischen den beiden Frauen: Schon ganz am Anfang des Films schauen sich die beiden Mädchen tief und lange in die Augen. Dieser ‚Augenblick‘ deutet bereits auf etwas Verborgenes hin und als Zuschauerin fragt man sich schon zu Beginn, was der Film wohl zu Tage fördern wird. Der Film springt dann zeitlich in die Gegenwart und zeigt, dass die beiden Frauen Familien haben, in benachbarten Häusern leben, also immer noch Vieles teilen. Dass die Freundschaft der beiden Frauen möglicherweise über eine ‚normale‘ Frauen-Freundschaft hinausgeht, wird erstmals deutlich, als der Lebensgefährte von Roz ein Stellenangebot an einer Universität in einer weit entfernten Stadt erhält und Roz kategorisch ablehnt, mit ihm dorthin umzuziehen. Zum ersten Mal wird eine mögliche homoerotische Anziehungskraft zwischen den beiden Frauen offenkundig, wenn Lil Roz etwas unvermittelt fragt: „Sind wir Lesben?“ Tatsächlich wirkt die Szene mithin schlecht inszeniert. In meiner Lesart ist das jedoch ein Kunstgriff, der darin besteht, die Vermutungen der Zuschauer zu irritieren oder zu zerstreuen, vielleicht auch zu beruhigen, möglicherweise auch zu enttäuschen und als mögliche Interpretation nahezulegen, dass es hier um eine sehr tiefe Freundschaft oder platonische Liebe zwischen zwei Frauen geht. Denn die beiden Frauen lachen über Lils Frage und das entlarvt die möglicherweise zuschauerseitig entstandene Vermutung, dass sich die beiden Frauen nicht nur lieben, sondern auch begehren. Die Annahme wird ins Lächerliche, ins Absurde gezogen. Die Frage, wie die starke Verbindung zwischen den beiden Frauen zu verorten ist, wird ansonsten im Film als Zuschreibung

durch andere verhandelt, wenn der Bekannte von Lil, der sie für sich gewinnen möchte, zu erkennen glaubt, dass nicht ein anderer Mann seinen Wünschen im Wege steht, sondern Roz. Dass die beiden Frauen ihn in diesem Glauben lassen, kann vielfach gedeutet werden: Es unterstreicht erneut die Absurdität dieses Gedankens und signalisiert, dass es ihnen angesichts der besonderen Tiefe ihrer Verbindung egal ist, was andere denken. Hauptsache, sie können weiterhin unbehelligt ihrem selbstgewählten Lebensentwurf nachgehen. Oder macht es ihnen vielleicht einfach Spaß, mit den von außen an sie herangetragenen Gedanken zu spielen? Fakt ist, dass es im ganzen Film keine eindeutigen Hinweise auf eine körperliche Anziehungskraft zwischen den beiden Frauen gibt. Die subtextuelle Reihung enthält jedoch mehrere Andeutungen einer körperlichen Nähe, die aber immer unvermittelt abgebrochen wird, beispielsweise in einer Szene, in der Roz Lil von hinten umarmt. Irgendwann kündigt Roz ihre Verbindung zu Ian auf, weil es nicht „statthaft“ sei. Er zerbricht daran – im wahrsten Sinne des Wortes: Er wirft sich verzweifelt mit seinem Surfbrett in das aufgewühlte Meer und verletzt er sich am Bein so schwer, dass er sein Leben lang beeinträchtigt sein wird. Im weiteren Verlauf des Films sind wir Zeuge, wie die beiden jungen Männer Verbindungen zu jungen Frauen eingehen. Beide werden Väter. Zu einem möglichen Wendepunkt kommt es zwischen Roz und Lil, wenn klar wird, dass Lil Roz verheimlicht, dass sie weiterhin, also trotz der neuen Verbindungen zu den jungen Frauen, mit Tom schläft. Roz weint – übrigens ihre einzige starke, emotionale Reaktion – ansonsten ist sie diejenige, die schon fast lakonisch die Geschehnisse aller bestimmt. Es kommt aber nicht zum Bruch zwischen Roz und Lil. Auch als die Schwiegertöchter die wahren Zusammenhänge erkennen und mit ihren beiden Enkel-Töchtern(!) ihre

Männer und die Großmütter verlassen, kommt es zu keiner (Auf-)Lösung. Am Ende des Films sind die Vier wieder auf der Holz-Plattform symmetrisch angeordnet liegend, mit der Kamera von oben gefilmt, zu sehen (entsprechend das Film-Plakat). Der Konflikt löst sich also nicht, es gibt kein Happy End, auch kein offenes Ende. Die Geschichte setzt sich einfach fort. Und der Film darf auch nicht enden. Denn der eigentliche Konflikt – die körperliche Liebe zwischen den beiden Frauen – wird nicht gelöst.

Nach meiner Lesart handelt *Tage am Strand* also von der Frage, wie verborgene Wünsche im Leben zu Konstellationen und Handlungen führen, die alle letztendlich unglücklich machen. Und wie verantwortungslos es ist – den jungen Männern gegenüber, die wiederum junge Frauen unglücklich machen, die wiederum die Enkel-Töchter von ihren Großmüttern trennen. Und man kann sich gut vorstellen, dass das Unglück noch fortgeschrieben werden muss. Das Verhalten der beiden Frauen ist jenseits der paradiesischen Verhältnisse, die darüber hinwegtäuschen, missbräuchlich. In *Tage am Strand* ‚nehmen‘ beide Frauen jeweils einen Teil der anderen ‚in sich auf‘. Das klingt unfassbar, untragbar und das soll es auch, weil es eben unverantwortlich ist. Die eigenen Wünsche zu negieren, ist die eine Sache. Was das aber für alle, die in die Umlenkungsversuche hineingezogen werden, bedeutet, ist eine ganz andere Sache. Bei aller gesellschaftlichen Anerkennung von Homosexualität bleibt eine Hetero-Normativität, die bei den Filmfiguren (stellvertretend für viele andere) dazu führt, dass sie sich bewusst oder unbewusst dafür entscheiden, die Potentialität einer begehrenden Liebe zwischen zwei Frauen nicht mit allen Konsequenzen als lebenswert in Erwägung zu ziehen.

Inwieweit Doris Lessing oder Anne Fontaine den Subtext bewusst so angelegt haben, dass er (auch) diese Lesart ermöglichen soll, muss offenbleiben. Jedoch – so denke ich – stützt der Raum-Akteur, das Meer und die ihm innewohnende Symbolkraft, diese Interpretation. Auch „Hegel hat seine Betrachtung über die Bedeutung des Meeres [...] nicht nur auf den Aspekt menschlicher Selbstverwirklichung in einem offenen Möglichkeitshorizont beschränkt“, sondern auch gesellschaftlich erweitert (Makropoulos 2011: 237).

Der Subtext des Films bleibt unter der Oberfläche. Eine entsprechende Lesart wird sogar – wie schon erwähnt – mehrfach irritiert bzw. als absurd hingestellt. Das hat zwei mögliche Konsequenzen: Zum einen hat das dem Film negative Kritiken eingetragen (z.B. Dunks 2014). Er bleibt dann eben ein Film über einen moralischen Konflikt, der nicht wirklich einer ist, gepaart mit Bildern von sehr gut aussehenden Menschen in einem touristischen Ambiente. Die andere Möglichkeit ist, dass die Tatsache, dass das missbräuchliche Verhalten der beiden Frauen, die sich ihre Liebe nicht eingestehen, nie explizit zum Ausdruck gebracht wird, den Film nachhallen lässt: Da ist etwas Unausgesprochenes, das sich aber nicht richtig greifen lässt und deshalb nicht loslässt.

Weitere paradiesische Handlungsorte, die neben Stränden (vielleicht paradigmatisch *Die blaue Lagune* von 1980 mit Brooke Shields und Christopher Atkinson in den Hauptrollen) in Filmen häufig gewählt werden, sind Inseln, Gärten, und natürlich vielfältigste (auch Stadt-)Landschaften, sofern sie einen Akteur-Status im Film erlangen. Es wäre sicherlich ein lohnendes Unterfangen, paradiesische Handlungsorte in Filmen in einer Datenbank zu sammeln und ihre

Funktion im Film systematisch zu analysieren (vergleichbar einer ähnlichen Idee von Thomas Düllo). Eine andere mögliche Forschungsrichtung wäre die Übertragung der im vorliegenden Beitrag begründeten These auf die Literatur.¹

¹ Die hier durchgeführte, rudimentäre Analyse des Films *Tage am Strand* hat mich an ein Textfragment aus dem Nachlass von Heimito von Doderer erinnert, in dem der Autor die Identitätsentwicklung einer jungen Frau beschreibt. Sie heißt Jutta Bamberger (so auch der Titel des Text-Fragments) und lebt vermutlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem Villenviertel oberhalb der Stadt-Landschaft (dem ‚Häuser-Meer‘) von Wien. Auch in diesem Text bleibt das eigentliche Thema, nämlich Jutta Bambergers Angezogenheit von Frauen und die damit verbundenen, gesellschaftlich bedingten Probleme, lange Zeit im Subtext verborgen.

Referenzen

- Baxter, C. (2007): *The art of subtext. Beyond plot.* Saint Paul, Minnesota.
- Doderer, H. von (1996): *Frühe Prosa: Die sibirische Klarheit / Die Bresche / Jutta Bamberger / Das Geheimnis des Reichs* (herausgegeben von Hans Flesch-Brunningen, Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Loew-Cadonna). München.
- Dunks, G. (2014): *Much adore about nothing.* Anne Fontaine's *Adoration*. *Metro Magazine*, 179, S. 19-23.
- Lessing, D. (2003): *The Grandmothers.* London.
- Makropoulos, M. (2011): *Meer.* In Konersmann, R. (Hrsg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern.* Darmstadt, S. 236-248.
- Silverstein, M. (2013): *Interview with Anne Fontaine – Director of Adore.* <https://www.indiewire.com/2013/09/interview-with-anne-fontaine-director-of-adore-208420/>.
- Suckfüll, M. (2017): *Rezeptionsforschung in der Cinebox.* In Blümelhuber, C. / Düllo, T. / Liebl, F. (Hrsg.), *GWK 001-2017.* Berlin, S. 134-155.
- Wulff, H. J. (2007): *Affekträume. Filmmusik und die subtextuelle Charakterisierung der Figuren der Handlung.* <http://www.derwulff.de/2-185>.