

**Henry James' *The Wings of the Dove* (1902):
Rekonstruktion und vergleichende Interpretation eines intermedialen
Adaptationskomplexes**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Janine Olzem

aus
Bonn

Bonn 2007

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Christian Schmitt

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Franz-Josef Albersmeier

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Sabine Sielke

(Gutachterin)

PD Dr. Christian Moser

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 2007

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn

http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online

elektronisch publiziert

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
1.1	Literatur / Theater und Photographie / Film: Henry James im intermedialen Spannungsfeld des beginnenden 20. Jahrhunderts.....	1
1.2	Henry James adaptiert: Chancen und Limitierungen	8
2	ZUR VORGEHENSWEISE	11
2.1	Aufbau und Inhalt der Arbeit.....	11
2.2	Methodologische Vorüberlegungen zum Medienwechsel	17
3	DIE LITERARISCHE VORLAGE: WERK, AUTOR, EPOCHE	19
3.1	Henry James im Spiegel der wissenschaftlichen Betrachtung	22
3.2	Text: <i>The Wings of the Dove</i>	24
3.2.1	Die stoffliche Genese.....	24
3.2.2	Inhalt und Handlungsverlauf.....	26
3.2.3	„More telling than showing“: Die James’sche Erzählstruktur	30
3.2.4	„The great empty cup of attention“: Krankheit und Tod.....	31
3.2.5	Die Darstellung der Intrige	34
3.2.6	Figurenkonstellation und -konzeption	38
3.2.6.1	Der tektonische Bau als Spiegelung der Figurenkonstellation.....	38
3.2.6.2	Milly Theale: Ätherisches Fabelwesen oder berechnende Manipulatorin?..	39
3.2.6.3	Kate Croy: Altruistische Freundin oder egoistische Intrigantin?.....	42
3.2.6.4	Merton Densher: Die Eindimensionalität des männlichen Protagonisten	44
3.2.7	Zeitgenössische Rezeption.....	46
4	VOM BUCH AUF DIE BÜHNE: SZENISCHE ADAPTATIONEN DER <i>WINGS OF THE DOVE</i>	48
4.1	Das Theater – Henry James’ große, unerfüllte Liebe	48
4.2	Guy Bolton, <i>Child of Fortune</i> (1956).....	50
4.2.1	Inhalt und Handlungsverlauf von <i>Child of Fortune</i>	50
4.2.2	Krankheit und Tod in <i>Child of Fortune</i>	52
4.2.3	Dramenstruktur.....	53
4.2.3.1	Exposition	55
4.2.3.2	Der zweite Akt als versteckte Demaskierung der Intrige	56
4.2.3.3	Von der Lüge zur Wahrheit: Die Umkehrung der Intrige.....	58
4.2.3.4	Akt III: Milly Temple alias Donna Caterina Sorenzo.....	60
4.2.4	Figurenkonstellation und -konzeption	62
4.2.4.1	Die Bedeutung der Nebencharaktere	64
4.2.4.2	Millys „Eltern“: Susan Sheperd und Sir Luke Strett	65
4.2.4.3	Lord Marcus Annersley	67
4.2.5	Rezeption	68
4.3	Guy Boltons <i>The Wings of the Dove</i> alias Christopher Taylor's <i>The Wings of the Dove?</i> – eine Adaptationsquerele.....	69
4.4	Christopher Taylor, <i>The Wings of the Dove</i> (1963)	71
4.4.1	Inhalt und Handlungsverlauf.....	72
4.4.2	Divergenzen	73
4.4.3	Krankheit und Tod.....	75
4.4.4	Dramenstruktur.....	77
4.4.4.1	Exposition: Analyse des ersten Aktes.....	79
4.4.4.2	Steigerung und Klimax: Analyse des zweiten Aktes.....	81
4.4.4.3	Die Katastrophe: Analyse der zweiten Szene von Akt III	82
4.4.5	Figurenkonstellation und -konzeption	83

4.4.5.1	Kate Croy als Spiegelbild Maud Lowders	83
4.4.5.2	Merton Denver.....	84
4.4.5.3	Milly Theale	85
4.4.5.4	Die Funktion der <i>confidante</i> : Susan Shepherd.....	86
4.4.6	Rezeption	87
4.5	Jean-Louis Curtis, <i>Les ailes de la colombe</i> (1964).....	89
4.5.1	Divergenzen zu Christopher Taylors <i>The Wings of the Dove</i>	89
4.6	Henry James „veropert“: Douglas Moore, <i>The Wings of the Dove</i> (1961)	92
4.6.1	Inhalt und Handlungsverlauf.....	94
4.6.2	Divergenzen	96
4.6.3	„Flowers are for gardens out of doors. When they are cut they will not grow again“ – Krankheit und Tod	98
4.6.4	Dramenstruktur.....	100
4.6.5	„Aufführungen in der Aufführung“	101
4.6.5.1	Millys Arie	102
4.6.5.2	Das Spiel als Spiegel der Intrige: „The Masque of Janus“	104
4.6.5.3	Der sechste Aufzug als Wahrheitsfindung	106
4.6.6	Figurenkonstellation und -konzeption	107
4.6.6.1	Kate Croy und Milly Theale.....	108
4.6.6.2	Miles Dunster	110
4.6.7	Rezeption	111
5	VOM BUCH AUF DEN BILDSCHIRM: AUDIOVISUELLE DARSTELLUNGEN DER <i>WINGS OF THE DOVE</i>	112
5.1	Analysemöglichkeiten verfilmter Literatur: Ein historischer Abriss.....	112
5.2	Henry James auf „small screen“: <i>The Wings of the Dove</i> als Fernsehspiel der <i>Studio One</i>-Anthologie (1952)	116
5.2.1	Der Beginn der amerikanischen Fernsehära	117
5.2.2	Kultur trifft Kommerz: <i>Westinghouse Studio One</i> als bilaterale Profitbindung zwischen Elektronik und Entertainment	119
5.2.3	Experimentelles Live-Drama	121
5.2.4	Inhalt und Handlungsverlauf.....	123
5.2.5	Divergenzen	124
5.2.6	Krankheit und Tod.....	125
5.2.7	Erzählstruktur.....	127
5.2.7.1	Die Expositionssequenz	128
5.2.7.2	„Her life is ours“ – Analyse der Intrigengestaltung von Sequenz 26 bis 33.....	129
5.2.7.3	Sequenz 44: Der Zusammenbruch der Intrige.....	131
5.2.8	Figurenkonstellation und -konzeption	132
5.2.8.1	„If I were a little less egocentric“ – Merton Densher als Gegenentwurf des passiven Mitläufers	132
5.2.8.2	„The poverty we’d face would be a milestone“ – Kate Croy.....	134
5.2.8.3	„An impersonment of Chinese porcellain“ – Milly Theale	134
5.2.9	Rezeption	136
5.3	<i>The Wings of the Dove</i> als britische TV-Produktion – <i>Affairs of the Heart: Milly</i> (1975)	137
5.3.1	ITV und BBC: Fernseh-Duopol in Großbritannien.....	137
5.3.1.1	Klassikeradaptationen auf BBC und ITV	138
5.3.2	Das Serienformat.....	139
5.3.3	Inhalt und Handlungsverlauf.....	140
5.3.4	Erzählstruktur unter besonderer Berücksichtigung des seriellen Rahmens.....	141

5.3.4.1	Analyse der ersten Sequenzen: Etablierung von Charakter und Handlung	143
5.3.4.2	Analyse der 25. und 26. Sequenz: Wer frei von Schuld ist, werfe den ersten Stein	145
5.3.5	Figurenkonstellation und -konzeption	147
5.3.5.1	Kates Motivation: Egoismus versus Altruismus	147
5.3.5.2	Maud Lowder als eigentliche Intrigenspielerin	148
5.3.5.3	Robert Merton: Der Verlust von Moralität	149
5.3.5.4	„You’ll never know how sweet my passion“ (40’03): Millys vergebliches Streben nach Liebe	150
5.4	Henry James nonstop: Weitere Fernsehbearbeitungen von <i>The Wings of the Dove</i>	151
6	HENRY JAMES FÜR DIE KINOLEINWAND: MODERNISIERUNGEN VON <i>THE WINGS OF THE DOVE</i>	152
6.1	Benoît Jacquot, <i>Les ailes de la colombe</i> (Frankreich, 1981)	154
6.1.1	Über den Regisseur Benoît Jacquot	154
6.1.2	Inhalt und Handlungsverlauf	155
6.1.3	Divergenzen zu Henry James’ <i>The Wings of the Dove</i>	157
6.1.3.1	Die Turm-Sequenz	160
6.1.3.2	Die Bronzino-Sequenz	161
6.1.3.3	Schmucksymbolik als visuelles Darstellungsmittel	162
6.1.3.4	Farbkomposition als Stimmungsbeschreibung	163
6.1.4	Feindbild oder Freundbild: Das ambivalente Verhältnis der Frauenfiguren	164
6.1.5	Analyse der 35. Sequenz: Die Entwicklung der Intrige	167
6.1.6	Analyse der finalen Sequenz	169
6.1.7	Rezeption	172
6.2	Henry James für die MTV-Generation: Meg Richmans Modernisierung <i>Under Heaven</i> (USA, 1998)	174
6.2.1	Inhalt und Handlungsverlauf	175
6.2.2	Erzählstruktur	177
6.2.3	Divergenzen	178
6.2.3.1	Setting	178
6.2.3.2	Krankheit und Tod in <i>Under Heaven</i>	180
6.2.4	Sequenz 29: Die Darstellung der Intrige	181
6.2.5	Der Garten als Handlungsraum	184
6.2.6	Figurenzeichnung und -konstellation innerhalb des Dreiecksverhältnisses	186
6.2.6.1	Cynthia und Eleanor	186
6.2.6.2	Cynthia und Buck	188
6.2.6.3	Eleanor und Buck	190
6.2.6.4	Die Trias als „einsame Insel“ oder: Meg Richmans Verzicht auf Nebenfiguren	193
6.2.7	Rezeption	194
6.3	Zwischen Historienfilm und Modernisierung : Iain Softley, <i>Wings of the Dove</i> (USA / England, 1997)	195
6.3.1	Inhalt und Handlungsverlauf	196
6.3.2	Divergenzen zum James’schen Prätext	197
6.3.2.1	Setting	198
6.3.2.2	„Sex sells“: Körperliche <i>Wings of the Dove</i> -Darstellung	200
6.3.2.3	<i>Danaë</i> (1907/08) von Gustav Klimt	202
6.3.2.4	Kostüme im Kostümfilm: <i>Carnevale di Venezia</i>	203
6.3.2.5	Krankheit und Tod	205

6.3.3	Erzählstruktur.....	206
6.3.3.1	Analyse der ersten Sequenz: Etablierung der Handlungsmotivation	207
6.3.3.2	Sequenz 51-69: Die Entwicklung des Plans.....	209
6.3.3.3	Analyse der finalen Sequenz: Ein unvollendeter (sexueller) Höhepunkt	212
6.3.4	Figurenkonzeption in <i>Wings of the Dove</i> (1997)	214
6.3.4.1	Kate Croy	214
6.3.4.2	Millie Theale	215
6.3.4.3	Merton Densher	216
6.3.5	Rezeption	217
7	LITERARISCHE ERBEN: HENRY JAMES' EINFLUSS AUF DIE BUCHWELT	218
7.1	Das intertextuelle Fortleben von <i>The Wings of the Dove</i>.....	220
7.1.1	Der Intertextualitätsbegriff: Ein Überblick.....	221
7.2	Gertrude Stein, <i>Q.E.D.</i> (1903): <i>The Wings of the Dove</i> als homoerotischer <i>ménage à trois</i>.....	223
7.2.1	Gertrude Steins James-Rezeption: Grundlage für <i>Q.E.D.</i> ?.....	223
7.2.2	Entstehungsgeschichte und Rezeption von <i>Q.E.D.</i>	226
7.2.3	Die Genese des <i>Q.E.D.</i> -Stoffs: <i>Melanctha</i> als gemäßigte, heterosexuelle Version	228
7.2.4	Inhalt und Handlungsverlauf: Die Dreiecksformation als Rahmen emotionaler Entwicklung.....	229
7.2.5	Erzählstruktur.....	231
7.2.6	Figurenkonstellation und -konzeption	233
7.3	Barbara Vine, <i>The House of Stairs</i> (1988): <i>The Wings of the Dove</i> als Anleitung zum Mord	235
7.3.1	Inhalt und Handlungsverlauf.....	237
7.3.2	Erzählstruktur.....	239
7.3.3	Figurenkonstellation und -konzeption	242
7.4	Exkurs: Henry James im Fokus der „queer theory“	244
7.4.1	Iain Softleys <i>The Wings of the Dove</i> als homosexuelle Interpretation?	246
7.5	Thomas Caplan, <i>Grace and Favor</i> (1997): Ein Epigone im Sog des Henry James-Booms	249
7.5.1	Inhalt und Handlungsverlauf.....	250
7.5.2	Divergenzen zu <i>The Wings of the Dove</i>	251
7.5.3	Erzählstruktur.....	253
7.5.4	Rezeption	254
8	RESÜMEE.....	255
9	LITERATURVERZEICHNIS	260

1 EINLEITUNG

1.1 Literatur / Theater und Photographie / Film: Henry James im intermedialen Spannungsfeld des beginnenden 20. Jahrhunderts

Whenever a story really interests one, he is very fond of paying it the compliment of imagining it otherwise constructed and of capping it with a different termination.
(Henry James)

„Cinema is Jamesian and James is cinematic“¹ – dem algebraischen Kommutativgesetz gleich, definiert Nadel die untrennbare Verknüpfung und wechselseitige Beeinflussung der Variablen Henry James’ literarisches Schaffen und audiovisuelles Medium Film, die, unter Berücksichtigung einer graduellen, zeitlichen Verschiebung, ihren Niederschlag in einer Vielzahl medial differenter Bearbeitungen gefunden haben.

1898 begegnete Henry James zum ersten Mal dem noch jungen Medium Film, als er im Kino den Boxkampf zwischen Jim Corbett und Bob Fitzsimmons verfolgte, der im Vorjahr in Carson City, Nevada ausgetragen wurde. Sofort war der Schriftsteller vom Charme des „cinematograph – or whatever they call it“² gefesselt, da er auf der Leinwand verwirklicht sah, was seine literaturtheoretischen Überlegungen postulieren: Die bewegten Bilder verfügen über den objektiv-distanziert anmutenden Blick, den Henry James favorisiert, um als Erzähler in den Hintergrund treten und seine Charaktere möglichst realistisch darstellen zu können.

Bereits der erste Satz von *The Wings of the Dove* evoziert die Faszination für die kinematographische Darstellungstechnik, da Kate Croys selbstreflexive Spiegelbetrachtung die Kamerahandlung eines „close-up“ nachempfendet:

She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale with the irritation that had brought her to the point, however, that she remained.³

¹ Alan Nadel, „Ambassadors from an Imaginary ‘Elsewhere’: Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 279-285; S. 281.

² Henry James in einem Brief an seine Reitkameradin Sarah Wister, zitiert in Leon Edel (Hg.), *Henry James, The Treacherous Years: 1895-1901*, Bd. 4, New York: Avon Books, 1978, S. 175.

³ Henry James, *The Wings of the Dove*, hg. v. J. Donald Crowley / Richard A. Hocks, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 21. Die nachfolgenden Verweise beziehen sich auf diese Ausgabe und finden fortan im Text

Henry James' Schreiben ist von einer Visualität geprägt, die vor allem sein Spätwerk kennzeichnet. Als Katalysator dieses formalästhetischen Merkmals wirkt die Verankerung des Schriftstellers im ausklingenden 19. Jahrhundert, das von Medienumbrüchen bestimmt wird.⁴

„Henry James stellt eine Schnittstelle dar, an der traditionelle literarische Darstellungsmuster auf Innovationen treffen, die sich von realistischen Aufnahmen und Verfahren entfernen.“⁵

James' Lebensspanne verläuft parallel zu einem Strukturwandel der Wahrnehmung, der eine modifizierte, stärker visuell gesteuerte Reizabsorbierung induziert. So wendet der Künstler ein literarisches Verfahren an, welches das veränderte Sehen, das ihm in der visuellen Darstellungstechnik begegnet, schriftlich zu fixieren sucht.

Das Streben nach objektiver Blicklenkung und mimetischer Darstellung erwächst jedoch nicht allein aus der Begegnung mit dem jungen Medium Film und der damit verknüpften Rezeption technischer Reproduzierbarkeit, sondern insbesondere aus der Theaterperiode von 1890 bis 1895.⁶ Die Hinwendung zum szenischen Medium spiegelt den Wunsch des amerikanischen Realisten, Ruhm und finanzielle Sicherheit zu erlangen, die ihm in seiner Rolle als Schriftsteller verwehrt bleiben. Mit der desaströsen Premiere von *Guy Domville*, während der er auf offener Bühne ausgebuht wird, zerschlägt sich dieser Traum. Henry James kehrt der Theaterwelt den Rücken, doch erfahren die dramatischen Jahre⁷ dahingehend eine Reflexion, dass fortan jedem Romanentwurf ein Szenario zugrunde gelegt

unter der Sigle „WD“ Berücksichtigung. Für eine intensivere Betrachtung des James'schen Verhältnisses zum Kino sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Adeline R. Tintner, „Henry James at the Movies: Cinematograph and Photograph in *Crapy Cornelia*“, in: *The Markham Review* 6 (1976), S. 1-8.

⁴ Der Schriftsteller begleitet den Fortschritt der optischen Darstellungstechnik von der Erfindung des Daguerreotypen bis hin zum Kinematographen. Vgl. Renate Brosch, *Krisen des Sehens. Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 2.

⁵ Ebd., S. 4. Die Habilitationsschrift stellt die psychologische Lesweise der James'schen Romane in den Hintergrund und nähert sich den Werken in ihrer Funktion als Konzept, das Realität abzubilden versucht. Brosch untersucht Henry James' Fixierung auf Wahrnehmung und Perspektive anhand von ausgewählten Werken, u.a. auch *The Wings of the Dove*.

⁶ Eine ausführliche Darstellung dieser Phase bietet das 4. Kapitel, das sich mit den Bühnenadaptationen von *The Wings of the Dove* beschäftigt.

⁷ Leon Edel subsumiert in seiner Dissertation die biographische Spanne von 1890-1895 unter „Les années dramatiques“. Vgl. Leon Edel, *Les années dramatiques*, Paris 1931 (in englischer Übersetzung 1961 in London publiziert).

wird, das die ästhetischen Kompositionsprinzipien des Theaters aufgreift⁸: „In applying his drama-working methods to the novel he gave to his fiction the qualities of the play. [...] Henry James had arrived at the ultimate integration, in his work, of Picture and Scene.“⁹

Innerhalb des komplexen medialen Geflechts, das James' literarisches Schaffen und die visuellen Künste in einer gemeinsamen historischen Basis verortet,¹⁰ seien die konfigurativen Analogien, die das Medium der Fotografie zur Verfügung stellt, ebenfalls zu berücksichtigen. Die Lichtbildherstellung erfährt zwar keine innerliterarische Reflexion, wie etwa der Film in *Crapy Cornelia*, das Theater in *The Tragic Muse* oder die Malerei, die in zahlreichen Werken durch Einzelreferenzen evozieren wird,¹¹ findet aber in gestalterischer Dimension Ausdruck: Henry James reichert seine *New York Edition*, die vom Autor persönlich gestaltete Gesamtausgabe seiner Werke, mit photographisch erstellten Frontispizen an, die, bewusst ausgewählt, die Interpretation der einzelnen Romane visuell stützen.¹²

Die Hinwendung zur Lichtbildkunst ist als Phänomen der späten Lebensjahre zu verstehen, da Henry James bis 1890 der Fotografie, und stärker noch der weitverbreiteten Praktik, Bücher zu illustrieren, mit Geringschätzung begegnet.¹³ Ihre Darstellung stärker als mechanisches Populär- denn als künstlerisches Medium wertend, vertritt James die Meinung, Bebilderungen stünden als Surrogat für eine unzureichende, deskriptive Leistung des Autors.¹⁴ Erst in seiner späten Phase erkennt der Schriftsteller eine Analogie zwischen Fotografie und literarischem Realismus an, da auch seine Fiktion vom photographisch-

⁸ Vgl. Leon Edel, „Henry James: The Dramatic Years“, in: Ders. (Hg.), *The Complete Plays of Henry James*, London 1949, S. 62ff. Die Auseinandersetzung mit Henry James im intermedialen Spannungsfeld wird durch Albersmeiers These angeregt, die Opposition zwischen „Literatur“ und „Film“ um das szenische Medium „Theater“ zu erweitern, da die „neuen“ Medien nicht ohne das Verständnis der „älteren“ erfahrbar werden. Vgl. Franz-Josef Albersmeier, „Literatur und Film“, in: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 235-268; S. 238.

⁹ Ebd. S. 64.

¹⁰ Vgl. Murray Roston, *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, New York 1996, S. 160ff.

¹¹ Vgl. hierzu etwa die bewusst gewählte Analogie zum abbildenden Medium, die mit dem Titel *The Portrait of a Lady* (1881) betont wird sowie die Funktion des Bronzino-Gemäldes in *The Wings of the Dove*, auf die diese Arbeit im Kontext der Prätextanalyse eingehen wird. Eine beabsichtigte Verarbeitung malerischer Darstellungsprinzipien ist jedoch nicht nachweisbar. Vgl. Adeline R. Tintner, *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor 1986, S. 211.

¹² Zur ausführlichen Dokumentation der Zusammenarbeit Henry James' mit dem Photographen Alvin Langdon Coburn siehe Ralph F. Bogardus, *Pictures and Texts: Henry James, A. L. Coburn, and New Ways of Seeing in Literary Culture*, Ann Arbor 1984.

¹³ Vgl. ebd., S. 121.

¹⁴ Vgl. Timothy Dow Adams, „Material James and James's Material: Coburn's Frontispieces to the *New York Edition*“, in: *The Henry James Review* 21 (2000), S. 253-260; S. 253.

kinematographischem Stil und einer ebensolchen Struktur durchdrungen ist.¹⁵ Henry James bewegt sich in einem Spannungsfeld, das durch die Ausformung neuer und differenter Medien bestimmt und beeinflusst wird.¹⁶ Sein Kompositionsprinzip, das die Begriffe „picture“ und „scene“ hinsichtlich einer mimetischen Darstellung als untrennbar miteinander verbunden versteht, impliziert die intentionale Absorbierung einer Unmittelbarkeit, die Fotografie, Theater und auch Film erfahrbar gemacht haben.

Nach Henry James' Tod findet seine szenisch-visuelle Methode auch in außerliterarischen Medien Ausdruck; der Einflussnahmeprozess findet nunmehr *vice versa* statt. Theater, Film und auch Fernsehen entdecken in der Formalästhetik des James'schen *Œuvre* eine Prädestination für (audio)visuelle Bearbeitungen und erheben den Schriftsteller in den Rang des „current chief classic literary adaptee“¹⁷. Laut Edel birgt dieser Umkehrprozess eine gewisse Ironie, da die Werke, in denen der Anspruch an stilistische und verbale Schönheit dominiert, nun eher in bildlicher oder vertonter, denn in schriftlicher Form rezipiert werden.¹⁸

Neben den stilistischen Analogien zu einer optischen Darstellung verortet Edel die Kompatibilität des Autors mit szenischen wie filmischen Medien in James' Antizipation der modernen Psychologie, die sich ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausbildet. Die analytische Beobachtung menschlichen Verhaltens etabliert auf inhaltlicher Ebene Konstanten, die Edel als Modernität der Sujets und psychologische Tiefe der realistischen Motive beschreibt.¹⁹

Die stilistischen wie stofflichen Parameter stehen losgelöst von einem historischen Kontext, so dass eine überzeitliche Signifikanz erlangt wird, welche eine kontinuierliche, adaptive Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage über mehrere Dekaden hinweg fördert.

¹⁵ Vgl. Ralph F. Bogardus, *Pictures and Texts*, S. 132. Beide Medien werden von Bogardus zudem in ihrer bewussten Abgrenzung von der Romantik parallelisiert. Man berücksichtige hierzu auch Albersmeiers Ausführungen zur „impassibilité“ des französischen Realisten Gustave Flaubert, die durch die Erfahrung der Photographie Verstärkung erfahren hat. Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992, S. 148f.

¹⁶ Im Kontext filmischer und photographischer Einflüsse auf die Literaturproduktion sei auf die Dissertation von Giulia Eggeling verwiesen, die sich mit dem mediengeprägten Erzählen im Frankreich der 1980er und 1990er Jahre beschäftigt. Giulia Eggeling, *Mediengeprägtes Erzählen*, Stuttgart 2003.

¹⁷ Philip Horne trifft diese Aussage anlässlich des Verfilmungsbooms der 1990er Jahre. Vgl. Horne, „Henry James: Varieties of Cinematic Experience“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke, 2000, S. 35-55; S. 35.

¹⁸ Leon Edel, „Henry James and the Performing Arts“, in: *The Henry James Review* 10 (1989), S. 105-111; S. 111.

¹⁹ Vgl. Leon Edel, „The Dramatic Years“, S. 64f.

Seit John Balderston und J. C. Squire in den 1920er Jahren das Romanfragment *The Sense of the Past* unter dem Titel *Berkeley Square* für die Bühne transponierten,²⁰ fungierte nahezu jedes Werk des Schriftstellers als Adaptationsmaterial.²¹ Bis dato stützen sich etwa 120 audiovisuelle Interpretationen sowie rund dreißig szenische Versionen auf das Fundament des umfangreichen literarischen Schaffens des amerikanischen Künstlers. Besonders die späten 1990er Jahre verzeichnen mit sechzehn Adaptationen eine wahre Hochkonjunktur,²² welche die Nachfolge der mannigfachen Jane Austen-Bearbeitungen antritt, die den Beginn des Jahrzehnts kennzeichnen.²³ Während es um die *Grande Dame* der *novel of manners* im neuen Jahrtausend still geworden ist, bekräftigen James' Stoffe nach wie vor ihre Aktualität: Noch nicht vollendet, weist die erste Dekade des 21. Jahrhunderts bereits zehn filmische Transpositionen auf.²⁴

Die verstärkte Leinwandpräsenz des Künstlers zum Ende des 20. Jahrhunderts löst eine intensive Auseinandersetzung mit den Adaptationen seiner Werke seitens Film- und auch Literaturwissenschaft aus. Doch trotz der *in toto* über 150 erfassten plurimedialen Interpretationen finden nur ausgewählte Arbeiten Eingang in eine wissenschaftliche Diskussion, wie beispielsweise William Wylers oscarprämierte *Washington Square*-Adaptation *The Heiress* (1949) oder die Arbeiten der französischen *Nouvelle Vague*-Regisseure François Truffaut, Claude Chabrol und Jacques Rivette.²⁵ Auch die *Daisy Miller*-Transposition erfährt im Entstehungsjahr von 1974 eine rege Kommentierung, die jedoch eher

²⁰ Vgl. Leon Edel, „Henry James and the Performing Arts“, S. 107. Sarah J. Kochs Filmographie nennt als erste audiovisuelle Adaptation die 1933 von Frank Lloyd realisierte Verfilmung *Berkeley Square*. Vgl. Sarah J. Koch, „A Henry James Filmography“, in: *The Henry James Review* 19.3 (1998), S. 296-306; S. 300.

²¹ Vgl. insbesondere die Filmographie von Koch, die alle Verfilmungen von 1933-1997 auflistet. Die zeitlich früher entstandene Arbeit von Anthony Mazzella berücksichtigt neben den Verfilmungen auch Bühnenfassungen und Hörspiele bis zum Jahr 1981. Vgl. Anthony Mazzella, „A Selected Henry James Artsography“, in: *The Henry James Review* 3.1 (1981), S. 44-58.

²² Vgl. u.a. Philip Horne, „Varieties of Cinematic Experience“, S. 35.

²³ Rick Lyman verweist mit seinem Artikel „James Follows Jane as Screen Writer of the Day“ auf die Wiederentdeckung klassischer Literatur für die große Leinwand. In: *The New York Times*, 7. September 1997, S. 66.

²⁴ Die Aktualität des Autors wird 2006/07 durch vier neue Bearbeitungen unterstrichen: Jonathan Parker dreht *The Californians*, eine Modernisierung von James' *The Bostonians*; zudem erscheint die französisch-portugiesische Co-Produktion *La Vie Privée* des Regisseurs Mehdi Ben Attia; für 2007 ist Carey Hayes englische Produktion *The Turning* angekündigt, die, wie der 2006 produzierte Film *In a Dark Place* (Regie: Donato Rottuno), eine Adaptation von *The Turn of the Screw* darstellt. Vgl. International Movie Database, unter: <http://www.imdb.com/name/nm0416556/> [Stand: 12.10.2006].

²⁵ 1974 realisiert Rivette *Céline et Julie vont en bateau* (eine freie Adaptation von *The Other House*, 1896); 1976 erscheint Chabrols *Le banc de la désolation* (*The Bench of Desolation*, 1909). 1978 *La chambre verte* von Truffaut, das nicht auf einem Roman, sondern auf Themen Henry James' basiert. Zur weiterführenden Lektüre sei beispielhaft auf folgende Studien verwiesen: Berverly Branch, „François Truffaut and Henry James: The Encounter of Two Master Craftsmen“, in: Douglas Radcliff-Umstead (Hg.), *Transformations. From Literature to Film*, Kent 1987, S. 184-190; David Van Leer, „Frank and Jim Go Boating: Henry James and the French New Wave“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke 2000, S. 84-102.

außermedial verläuft, da Regisseur Peter Bogdanovich seine Beziehung zu Hauptdarstellerin Cybil Shepherd öffentlichkeitswirksam inszeniert.²⁶ Für die 1980er Jahre steht die konservative Kostümfilmästhetik Merchant-Ivorys als wegweisender Adaptationsparameter,²⁷ bevor der Verfilmungsboom des nachfolgenden Jahrzehnts eine Fülle differenter Interpretationsansätze hervorbringt, aus der sich auch zwei *The Wings of the Dove*-Versionen gerieren.

Der Roman, der 1902 im Kontext der James'schen Spätwerke entsteht, wird 1997 jedoch nicht zum ersten Mal adaptiert, sondern blickt auf eine plurimediale Transpositionshistorie zurück. Bühne, Film und Fernsehen, wie auch nachfolgende Schriftsteller, haben sich von der Intrige um eine todkranke Erbin inspirieren lassen und diese bis dato fünfzehn Mal in ein neues Format gekleidet.

Eine Studie, welche die breite Palette filmischer, szenischer und literarischer Bearbeitungen vollständig und systematisch erfasst sowie weiterführend in einen vergleichend-analytischen Kontext bettet, stellt bislang ein Desiderat der Forschung dar. Obgleich Sarah J. Kochs Filmographie, die alle *The Wings of the Dove*-Adaptationen von 1933 bis einschließlich 1997 auflistet, wertvolle Vorarbeit leistet, hat die umfangreiche Recherche zur vorliegenden Rekonstruktion des Medienkomplexes lediglich bestätigt, dass die Adaptation von Iain Softley (USA / GB, 1997) fast konkurrenzlos die Aufmerksamkeit von Film- und Literaturwissenschaft genießt. Ältere wie auch jüngere Adaptationen, seien sie filmisch oder szenisch, bleiben weitgehend unerwähnt. So beleuchten auch die aktuellen Anthologien von Susan M. Griffin und John R. Bradley, welche die Adaptationschronologie von Henry James' Werken als Film- und Bühnenstoff nachzeichnen, nur ausgewählte Transpositionen je Dekade und Medium. Die vorausgehende Argumentation stützend, versteht es sich von selbst, dass hierbei *The Wings of the Dove* lediglich im Kontext der Verfilmungsflut der 1990er Jahre in Erscheinung tritt.²⁸

²⁶ Vgl. Hollis Alpert, „That Was the Entertainment That Was“, in: *Saturday Review World* 29 (Juni 1974), S. 44. Vgl. weiterführend Eric Birdsall, „Interpreting Henry James: Bogdanovich's 'Daisy Miller'“, in: *Literature Film Quarterly* 22 (1994), S. 272-278.

²⁷ Vgl. zu den Literaturverfilmungen *The Europeans* (1979) und *The Bostonians* (1984) von James Ivory, Ismail Merchant und Ruth Praver Jhabvala etwa Martin A. Hipsky, „Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?“, in: *Journal of Popular Film and Television* 22 (1994), S. 98-107 sowie Robert Emmet Long, *The Films of Merchant Ivory*, London: Viking, 1992.

²⁸ Hierbei erfährt die 1998 produzierte Modernisierung *Under Heaven* als „Generation X“-Version in einem Vergleichskontext mit Iain Softleys *Wings of the Dove* Beachtung. Vgl. Marc Bousquet, „Cultural Capitalism and the ‚James Formation‘“, in: Susan M. Griffin (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington 2002, S. 210-239; S. 229. Für 2007 kündigt sich ein Aufsatz von Laurence Raw an, der *Under Heaven* isoliert betrachtet. Vgl. Laurence Raw, „Nothing Doing?“ in: Ders. (Hg.), *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*, Lanham: Scarecrow Press, 2007.

Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, all jene *The Wings of the Dove*-Adaptationen vorzustellen, die im Schatten der Iain Softley-Fassung (die ihre Popularität weltweiter Distribution und einer großzügig budgetierten Vermarktung verdankt) stehen.

Die Dissertation versteht sich als exemplarischer Beitrag zur Rekonstruktion und zur vergleichenden Interpretation eines auf Henry James' spätem Roman basierenden Medienkomplexes, dessen breite Palette filmischer, szenischer und literarischer Bearbeitungen bislang weder methodisch erfasst, noch eingehend erforscht wurde. Die Studie wird einen Überblick über den internationalen Auswahlkatalog verschaffen, dem *The Wings of the Dove* zugrunde liegt und dabei die unterschiedlichen Realisationen in Hinblick auf ihre jeweiligen filmischen oder szenischen Darstellungsmöglichkeiten analysieren. Zugleich werden jene medienspezifischen Beschränkungen untersucht, denen Film, Fernsehen, Theater und Oper in je unterschiedlicher Gewichtung unterworfen sind.²⁹ Die Wahl eines bestimmten Transpositionsmediums ist nicht nur als Interpretation der Vorlage zu verstehen, sondern auch als eigenständige ästhetische Produktion, deren kulturelle Sinnkonstitution mit dem Verstehen sozialhistorischer Kontexte einhergeht.

Variatio delectat: Dieses Sprichwort gilt hinsichtlich des Analysekorpus', das von der Bühne über den (großen) Bildschirm bis hin zum Buch reicht. Insgesamt elf Adaptationen werden in dieser Arbeit in einem vergleichenden Transpositionsgefüge vereint, das wiederum eine Untergliederung in vier Themenbereiche erfährt, die aus einer intramedialen Homogenität resultiert: So stehen szenische Bearbeitungen neben audiovisuellen, die ihrerseits in Fernseh-, respektive Filmadaptationen unterteilt werden. Darüber hinaus werden intertextuelle Bezüge zu *The Wings of the Dove* – fernab der Komponenten, die einen Medienwechsel bedingen – als eigene, im Ursprungsmedium verhaftete Gruppierung betrachtet.

Fünfzehn Versionen eines Stoffs belegen, dass die Vorstellung einer intakten und universellen Transplantation in ein anderes Medium utopisch ist. Jede Arbeit setzt eigene und auch neue Akzente dominant und wird von dieser Dissertation als Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der buchliterarischen Vorlage verstanden. Wie Sielke betont,

[...] unterstreicht der Film die Bedeutung literarischer Fiktion für unser Wirklichkeitsverständnis. [...] Denn Regisseure, die Literatur verfilmen,

²⁹ Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der differentiellen Produktionsästhetik von Film und Fernsehen sei auf den Artikel von Blumenberg hingewiesen, die technische, ökonomische und darstellungsästhetische Unterschiede vorstellt. Vgl. Hans C. Blumenberg, „Bildschirm contra Leinwand? Nicht austauschbar: Kinofilm und Fernsehspiel – Formen mit eigenen Gesetzen“, in: *Die Zeit*, 23. Juni 1978, S. 28.

sind Leser, die Texte interpretieren [...] und dabei Momente dominant setzen, die uns neue Einblicke in das Literarische eröffnen.³⁰

1.2 Henry James adaptiert: Chancen und Limitierungen

Literaturverfilmungen scheinen nicht selten durch den Ruhm der literarischen Vorlage motiviert. Die nachvollziehbare Überlegung, ein „Bestseller“ werde auch zum „Blockbuster“, wird stetig mit einem Blick auf die Listen der finanziell erfolgreichsten Kinofilme validiert: Literarischer Erfolg ist im filmischen Medium wiederholbar.

Diese kausale Verknüpfung erweist sich jedoch hinsichtlich einer Henry James-Adaptation als unanwendbar: Der Schriftsteller hat nie einen breiten Rezipientenkreis erreichen können, da sein formalästhetischer Anspruch mit dem *goût* des Massenpublikums kollidierte.³¹ Kann somit die Verfilmung seiner Werke, die weder zu dessen Lebzeit, noch posthum signifikante Publikumserfolge vorweisen, adäquate ökonomische Gewinne sichern? James' literarisches Ansehen eines „ivory tower aesthete“ stützt demzufolge eher die Argumentation, Autor und Werk seien sinnvollerweise von den als kommerziell gehandelten Medien zu isolieren.

Während die Frage nach der Wirtschaftlichkeit vielmehr das *mainstream cinema* denn den *film d'art* betrifft, vereint das Problem der Transformierbarkeit seines Schreibens alle Produktionssparten. „Quand j'ai tourné les nouvelles de Henry James, je me suis demandé s'il était possible de transposer cet art au cinéma. Maintenant, je pense que ça ne l'est pas“³² – derart selbstkritisch beurteilt der *Nouvelle Vague*-Regisseur Claude Chabrol seine Adaptationen *Le banc de la désolation* (Frankreich, 1976) und *De Grey* (Frankreich, 1977) als misslungen.

Während Henry James seinen introspektiven Erzählstil als Möglichkeit versteht, subjektive Realität nachzubilden, stehen Adaptatoren vor dem Problem, in bewegte Bilder zu übersetzen, was James' Texte nur andeuten, verrätseln oder ungesagt lassen. Im Romanwerk überlagert die Komponente des „telling“ die des „showing“,³³ wohingegen die filmische Fiktion diese

³⁰ Zitiert nach Sabine Sielkes Vortrag ‚What Novels Can Do‘: *Über das Literarische in einer Kultur der Bilder*, S. 2. Eine Kopie des Vortrags wurde mir dankenswerterweise von Prof. Dr. Sielke zur Verfügung gestellt.

³¹ Vgl. Michael Anesko, ‚Friction With the Market‘. *Henry James and the Profession of Authorship*, New York 1986. Anesko thematisiert Henry James' Zerrissenheit zwischen seinem eigenen Kunstanspruch und dem Wunsch, einem breiten Publikum zu gefallen.

³² Claude Chabrol, zitiert nach: Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter: films, télévision, théâtre“, in: *L'Arc* 89 (1983), S. 91-96; S. 92.

³³ Vgl. Leon Edel, „How I Came to Henry James“, in: *The Henry James Review* 3 (1982), S. 160-164; S. 163.

beiden Elemente vereint, dabei aber den Schwerpunkt eher auf Handlung als auf Reflexion legt.³⁴

Eine schwierige Ausgangsbasis für das filmische Medium, welches nach Schepelerns Definition näher an Szene als an Resümee, näher am Äußeren als am Inneren zu verorten ist.³⁵ Dieser Argumentation folgend, verweist Naremore auf die diesbezügliche generelle Bevorzugung lesbarer Texte für Hollywoodproduktionen, die vor den selbstreferentiellen Werken des Modernismus rangieren.³⁶

Cohens Antithese sieht aber gerade in der epochalen Kongruenz die Vereinbarkeit der beiden Pole „Henry James“ und „Film“, da dessen realistisch-modernistisches Schreiben, wie bereits festgehalten, fundamental kinematographisch geprägt ist und Film als essentielles Medium der Moderne gilt.³⁷ Durch die Anwendung der szenischen Methode für seine literarische Produktion nimmt Henry James bereits die Aufgabe vorweg, dramatische Momente zu isolieren und zu intensivieren. Unbestritten weist die Organisation seiner Fiktion kompositorische Merkmale auf, die somit einer Bearbeitung seitens Film oder Theater entgegenkommen.

Der Regisseur und Drehbuchautor Eduardo de Gregorio betrachtet die Adaptationsfrage bezüglich Henry James' Schreiben differenziert, wenn er zwischen frühem und spätem Werk unterscheidet und lediglich Letzteres als unadaptierbar deklariert: „Some critics have said you cannot do Henry James in the cinema, which I don't think is true. I think it's crazy to do *The Wings of the Dove*, it's crazy to do late James.“³⁸ Insbesondere im kryptisch anmutenden Erzählstil und dem reduzierten Handlungsrahmen der Spätphase begründet sich die Verweigerung vieler Adaptatoren, die mit folgenden Attributen resümiert werden kann:

Since his own time James's fiction has been regarded by many as 'difficult' – passionless, depressing, uneventful, ambiguous, impossibly inward-looking or overspecialised – which, if true, does make him unpromising material for film adaptation.³⁹

³⁴ Im szenischen Bühnenmedium entspricht das James'sche Binärpaar Käthe Hamburgers Seinsmodus der Imagination versus des Seinsmodus' der Wahrnehmung.

³⁵ Vgl. Peter Schepelern, „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis“, in: Sven-Aage Jørgensen / Peter Schepelern (Hgg.), *Beiträge des Symposions am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, München 1993, S. 20-69; S. 36.

³⁶ Vgl. James Naremore (Hg.), *Film Adaptation*, New Brunswick 2000, S.5.

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Eduardo de Gregorio, zitiert nach: Tom Milne / Richard Combs, „Of Aspern and Absence“, in: *Monthly Film Bulletin* 50 (1983), S. 58-62; S. 59. De Gregorio verfasste das Drehbuch zu *Céline et Julie vont en bateau* und schrieb das Drehbuch zu *Aspern*, einer Adaptation von *The Aspern Papers*.

³⁹ Philip Horne, „Henry James, Varieties of Cinematic Experience“, S. 36.

Douglas Moore, der *The Wings of the Dove* musikalisch vertont hat, bestätigt die problembehaftete Auseinandersetzung mit James' Formalästhetik, die vielmehr verrätst denn expliziert:

It is opaque and involved; points are suggested rather than stated. The reader is kept on pins and needles wondering what has really happened or is going to happen. Things seldom happen in the present.⁴⁰

Dawson hingegen versteht gerade die Technik, das Unaussprechliche in Form eines „periphrastischen Kaleidoskops“ zu offenbaren, als Stärke des James'schen Schreibens.⁴¹

Die bis dato erschienene Fülle von Verfilmungen widerlegt die These von der Untransponierbarkeit der literarischen Vorlage, denn antonymisch zur komplexen Prosa beweisen die James'schen Figuren sich als äußerst telegen: „[...] what James does give you is these incredible characters [...]. You have such strong psychology at work that actually it becomes good fun to write because you know the characters so well.“⁴²

Adaptationsbefürworter, wie etwa Claude Chabrol, wiegen die Unbequemlichkeit der stilistischen Ästhetik mit der überragenden Figurenzeichnung auf: „James is absolutely the only great novelist I would touch. [...] I'm particularly fascinated by his villains, the idea of expressing evil through something completely impalpable.“⁴³

Nicht unerwähnt bleiben sollte zudem, dass gerade die (als heikel empfundene) Undurchdringbarkeit der Prätexte eine adaptatorische Freiheit garantiert, wie die mannigfachen Spielarten innerhalb des intermedialen Komplexes belegen. So formuliert Bogner:

Das Zielmedium [eröffnet] neue Darstellungspotentiale und Gestaltungsmöglichkeiten und somit vielfältige Chancen der innovativen Fortschreibung des Ausgangstextes im neuen Medium.⁴⁴

Als Advokat der Adaptierbarkeit seiner Romane tritt Henry James selbst hervor, wie die experimentelle Auseinandersetzung mit differenten Darstellungsformen in der späten Phase verdeutlicht. Der Künstler adaptiert Romane für die Bühne (*Daisy Miller*, *The American*) und konzeptioniert darüber hinaus *The Other House* plurimedial: 1893 als Szenenspiel entworfen,

⁴⁰ Douglas Moore, „Something about Librettos“, in: *Opera News*, 30. September 1961, S. 8-13; S. 12.

⁴¹ Vgl. Jan Dawson, „The Continental Divide“, in: *Sight and Sound* 43 (1973), S. 12-15; S. 12.

⁴² Hossein Amini, zitiert nach: Caitlin O'Neill, „Adapting the Master“, in: *Masterpiece Theatre*, <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/americancollection/american/adapting.html> [Stand: 30. 11. 2006].

⁴³ Ebd., S. 13.

⁴⁴ Ralf Georg Bogner, „Medienwechsel“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 1998, S. 355.

wird es 1895/6 in eine Romanform transformiert und 1908 als Bühnenstück readaptiert. Auch das *The Wings of the Dove*-Leitmotiv der „young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed“ (WD, 3), imaginiert Henry James zunächst in szenischer Ausgestaltung.⁴⁵ Die positive Haltung gegenüber dem Bühnenmedium – „to be read 200 years after your death is something but to be acted is better“⁴⁶ – belegt das James'sche Verständnis einer medialen Gleichwertigkeit und einer erstrebenswerten wechselseitigen Befruchtung.⁴⁷

2 ZUR VORGEHENSWEISE

2.1 Aufbau und Inhalt der Arbeit

In der Einleitung wurde das intermediale Spannungsfeld beleuchtet, innerhalb dessen sich Henry James bewegte und das den Anspruch erweckte, seine Fiktion den Konditionen einer visuell determinierten, außerliterarischen Bearbeitung zu unterwerfen.

Broschs Ansatz weiterführend, der den Effekt des veränderten Sehens in den Werken des Autors verortet, kehrt die vorliegende Arbeit zum visuellen Medium zurück und erweitert die Darstellung der Medienprägung um ihre reziproke Komponente: Der Einfluss des Mediums „Film“ auf die Ästhetik des Realisten tritt als Studienobjekt in den Hintergrund; dafür wird, einem Umkehrschluss gleich, am Beispiel eines umfangreichen Adaptationsgefüges die praktische Anwendbarkeit der von Henry James nachgeahmten Visualisierungstechnik belegt.

Der Roman *The Wings of the Dove* weist eine solche Komplexität und Vielschichtigkeit auf, dass die vorliegende Dissertation, die ihren Fokus auf die Rekonstruktion des Adaptationskomplexes um ebendiesen Roman richtet, lediglich einen unvollständigen

⁴⁵ Vgl. Leon Edel, „The Dramatic Years“, S. 58f.

⁴⁶ Eintrag von Henry James aus dem Jahr 1881, in: Leon Edel (Hg.), *Selected Letters of Henry James*, New York, 1955, S. 43.

⁴⁷ Nur am Rande sei in diesem Zusammenhang auf Studien hingewiesen, die mediale Abhängigkeiten seitens des filmischen Einflusses auf die Literaturproduktion beleuchten. Vgl. dazu etwa Giulia Eggeling, *Mediengeprägtes Erzählen*, Stuttgart: Metzler, 2003; Hermann Herlinghaus, *Intermedialität als Erzählerfahrung*, Frankfurt am Main: Lang, 1994; Horst Meixner, „Filmische Literatur und literarischer Film. Ein Mannheimer Projekt zur Medienästhetik“, in: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg, 1977, S. 32-43.

Überblick über die gesamte James-Forschung liefern könnte, die sich ebenfalls durch die oben genannten Attribute auszeichnet. Für unser Forschungsprojekt erscheint eine solche Darstellung nicht nur unmöglich, sondern auch überflüssig. Die Arbeit kann und will keine allumfassende Analyse des Romans bieten, da sie den literarischen Text primär in seinem Verbund mit dem eigentlichen Themenkomplex – dem Transpositionsgefüge – berücksichtigt.

Ausgehend von Albersmeiers Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen von Theater, Film und Literatur, die sowohl französische als auch spanische Intermedialitätsphänomene beleuchten, werden eingangs inhaltlich-interpretatorische, formal- und auch rezeptionsästhetische Aspekte vorgestellt, die an geeigneter Stelle, ergo in einer direkten Konfrontation mit der entsprechenden Adaptation, ihre Vertiefung erfahren.⁴⁸ Die inhaltliche Beleuchtung des Prätextes beschränkt sich weitestgehend auf die Darstellung der Handlungspfeiler, die Eingang in die Adaptationen finden⁴⁹: Die Entwicklung der Intrige, Milly Theales Krankheit und die finale Trennung von Kate Croy und Merton Densher werden einvernehmlich von allen filmischen, szenischen und literarischen Bearbeitungen berücksichtigt. Ob einer Vergleichbarkeit werden diese topischen Kernthemen sowohl bei der Analyse der literarischen Vorlage, als auch der intermedialen Transpositionen beleuchtet.

Stärker als auf der inhaltlichen entwickelt sich die Komplexität des Romans auf der psychologischen Ebene. Die figurenpsychologische Undurchsichtigkeit, die *The Wings of the Dove* kennzeichnet, spiegelt sich in der kritischen Diskussion, da keine allgemeingültige Interpretation solidiert werden kann. Vor allem hinsichtlich der weiblichen Figurenzeichnung spaltet sich die James-Forschung in zwei entgegengesetzte Lager, die Kate als entweder altruistisch oder egoistisch, wie auch Milly einerseits als moralische Superiorität, andererseits als intrigante Gegenspielerin betrachten; lediglich über die Eindimensionalität des männlichen Protagonisten scheint sich die kritische Literatur einig.

Im dritten Kapitel werden folglich die differierenden Analyseansätze vorgestellt, mit denen Studien sich dem Prätext nähern. Daran anknüpfen werden die Unterkapitel „Figurenkostellation und -konzeption“, die ebenfalls innerhalb der Einzelanalysen jedes Adaptationswerks Berücksichtigung finden. Sie arbeiten heraus, welcher der mannigfachen Interpretationen die Adaptation folgt. Oder aber heben eigene Annäherungen an *The Wings of the Dove* hervor, wie etwa Franklin Schaffners Fernsehversion (Kapitel 5.2), die den

⁴⁸ Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992 sowie Ders., *Theater, Film, Literatur in Spanien*, Berlin 2001.

⁴⁹ Vgl. Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996, S. 13ff. Chatman bezeichnet die einzelnen Handlungssegmente als „kernels“. Vgl. Seymour Chatman, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca ⁵1989 (¹1978), S. 53.

männlichen Protagonisten signifikant belebt, da die Rolle Merton Denshers mit Charlton Heston, einem der bekanntesten Fernsehstars der 1950er Jahre, besetzt wurde.

Die Analyse der buchliterarischen Vorlage schließt mit der Betrachtung der Erzählstruktur, die als Antizipation des „stream of consciousness“ gilt. Henry James versucht, die Theorie seines Bruders William, die den Ablauf mentaler Prozesse nicht als Kette aufeinander folgender Eindrücke versteht, sondern vielmehr als „Strom“, da die Psyche mehrere Eindrücke parallel absorbiert, in die Literatur zu übertragen. Reflektorfiguren ersetzen dabei – einem Kamerablick gleich – die Erzählinstanz, um eine Unmittelbarkeit zu suggerieren, die in fremde Innenwelten blickt. Eine detaillierte Studie dieses Aspekts erscheint nicht nur wegen Henry James' Wegbereiterfunktion unumgänglich, sondern vor allem wegen den Schwierigkeiten der Umsetzbarkeit dieser Blicklenkung, mit denen sich weniger Film und Fernsehen als das Theater konfrontiert sieht, da dem szenischen Medium das lenkende und auch manipulierende Kameraauge des elektronischen Mediums fehlt.

Es erscheint sinnvoll, die Rekonstruktion des Adaptationskomplexes mit dem Themenfeld der szenischen Bearbeitungen zu eröffnen (Kapitel 4), da sich bereits Henry James selbst im Spannungsfeld dieser beiden Medien bewegte und mit Transformationen seiner Romane für das Bühnenmedium experimentierte.⁵⁰ Zudem regt die James'sche Formalästhetik, die sich an szenische Produktionstechniken anlehnt, eine Übertragung in ebendieses Medium bevorzugt an.

Die frühe Broadway-Produktion *Child of Fortune* (1957)⁵¹ konstituiert die freieste Adaptation innerhalb der intramedialen, szenischen Einheit, da Guy Bolton sich lediglich des Handlungsgerüsts bedient, um eine stärker romantisch denn realistisch gefärbte Transposition zu kreieren.⁵²

Der Übergang von der amerikanischen Bühnenfassung zu Christopher Taylors *The Wings of the Dove* (1963) wird mit der Darstellung der urheberrechtlichen Querele eingeleitet, die sich Anfang der 1960er Jahre um ebendiese beiden Adaptationen rankte.⁵³ Die

⁵⁰ Den ersten Adaptationsversuch nimmt Henry James 1881 vor, als er die Novelle *Daisy Miller* (1878) dramatisiert. 1889 folgt die szenische Bearbeitung von *The American* (1877). Vgl. Kari Wolfsjäger, *Henry James' Bemühen um das Theater*, Köln, S. 12ff.

⁵¹ Mein Dank gilt der Columbia University in New York, die mir das Manuskript für meine Forschungszwecke zur Verfügung gestellt hat.

⁵² In diesem Kontext findet Daniel Mark Fogels Arbeit, *Henry James and the Structure of the Romantic Imagination*, Baton Rouge 1981, Berücksichtigung.

⁵³ Die Unstimmigkeiten über die Urheber- und Marktrechte werden nicht öffentlich ausgetragen, sondern findet lediglich in der Korrespondenz zwischen Christopher Taylor, Guy Bolton und weiteren beteiligten Personen schriftliche Verankerung. An dieser Stelle sei der University of Austin, Texas gedankt, die mir Einblick in Briefwechsel gewährt hat, die einen Teil der privaten Sammlung *The Frith Banbury Collection* ausmachen.

vergleichende Gegenüberstellung, die diese Arbeit vornimmt, wird die damals erhobene, anklagende These widerlegen, die Taylors *Wings* als (angeblich) auf der Bolton-Fassung basierende Bearbeitung versteht.

Ein eigener, in sich geschlossener Adaptationskomplex grenzt sich in Kapitel 4.6 vom gesamten Rekonstruktionsgefüge ab, als Jean-Louis Curtis 1964 die Taylorsche Fassung ins Französische überträgt. Diese wiederum inspiriert 1975 zur französischen Fernsehverfilmung *Les ailes de la colombe*, für die sowohl Taylor als auch Curtis als Drehbuchautoren verantwortlich zeichnen.⁵⁴

Der Kreis der szenischen Transpositionen schließt mit Douglas Moores Oper *The Wings of the Dove* (1961), die nicht nur als Phänomen eines Medienwechsels, sondern zugleich als Verschmelzung unterschiedlicher Kunstformen zu berücksichtigen ist. Die Analyse stützt sich auf das Originalmanuskript Ethan Ayers, welches mit handschriftlichen Kommentierungen und Änderungen versehen ist sowie auf die private Korrespondenz zwischen dem Librettisten und dem Komponisten Moore.⁵⁵ Leider war es nicht möglich, eine Tonaufnahme der Oper ausfindig zu machen. So muss darauf verzichtet werden, die Melodie als narrative Facette in die Analyse einzubinden, obgleich die musikalischen Elemente sich als signifikante konnotative Bedeutungsträger manifestieren.

Von der Bühne bewegt sich die Dissertation mit dem 5. Kapitel zu den intersemiotischen Übersetzungen, die für den Bildschirm entstanden sind. Hinsichtlich der Fernsehversionen berücksichtigen wir Franklin Schaffners Adaptation *The Wings of a Dove* (1952), die im Rahmen der *Westinghouse Studio One*-Anthologie verfilmt wurde.⁵⁶ Der Produzent des amerikanischen Fernsehspiels, Worthington Miner, zeichnet sich durch einen Stil aus, der in den konservativen 1950er Jahren experimentell anmutet. Deshalb ruht der analytische Schwerpunkt auf der stilistischen Umsetzung der Vorlage, wobei die konstituierenden Studiobedingungen Berücksichtigung erfahren.

Der Adaptation von 1952, die sich in neuen Darstellungstechniken versucht, stellen wir eine TV-Bearbeitung aus dem Jahr 1975 gegenüber. *Milly* steht als Einzelfolge im Verbund einer Serienreihe, die sich auf Henry James' Frauenfiguren konzentriert. Derek

⁵⁴ Die Fernsehversion findet leider keinen Eingang in das Analysekorpus, da weder über den französischen Fernsehsender ORTF, noch über renommierte Mediatheken eine Kopie ausfindig gemacht werden konnte.

⁵⁵ Diese persönlichen Dokumente vermachte Ethan Ayer der Harvard University, der ich zu großem Dank verpflichtet bin, da mir Zugriff auf dieses Material gestattet wurde.

⁵⁶ Dem Franklin & Marshall College in Lancaster, das die „Franklin J. Schaffner Collection“ hält, sei für die hilfreiche Unterstützung bei der Beschaffung einer Videoaufzeichnung der 1952er-Adaptation gedankt.

Bennetts *Affairs of the Heart*⁵⁷ beugt sich den klassisch-statischen Bedingungen einer Studioproduktion und ist somit weniger innovativ als die frühe Schaffner-Fassung, obgleich über zwanzig Jahre Fernsehentwicklung zwischen beiden Adaptationen liegen. Deshalb konzentriert sich deren Einzelanalyse auch stärker auf die inhaltliche Umsetzung und Interpretation der literarischen Vorlage.

Nicht berücksichtigt werden können drei weitere TV-Transpositionen, die jedoch der Vollständigkeit des Adaptationskomplexes halber genannt seien: 1959 transponiert Robert Stevens' *The Wings of the Dove* für die amerikanische Reihe *Playhouse 90*; am 7. Januar 1965 strahlt die BBC unter gleichem Titel die Regiearbeit von Robert Stevens aus, der am 4. August 1979 die ebenfalls britische, ebenfalls gleichnamige Version John Gorries folgt.⁵⁸

Die nächste homogene Medieneinheit, die Kapitel 6 behandelt, führt zu den Adaptationen für den „big screen“, die Kinoleinwand. Die filmischen Bearbeitungen *Les ailes de la colombe* (Frankreich, 1981)⁵⁹ von Benoît Jacquot sowie Meg Richmans *Under Heaven* (USA, 1998) stellen Modernisierungen dar, die den Roman in einen kontemporären Kontext betten. Daran knüpft die Analyse der Halbmodernisierung Softleys an, die, abweichend von den zuvor erwähnten Transpositionen, als Kostümfilm angelegt ist, jedoch in ihrer Darstellung mit den Konventionen des 19. Jahrhunderts bricht, wie zu zeigen sein wird.

Trotz der historisierenden Kulisse der Adaptation von 1997 sind die drei filmischen Adaptationen, die der Zeitraum von 1981 bis 1998 hervorgebracht hat, einheitlich als Aktualisierung zu werten. Diese These findet insbesondere in einer Kontrastierung mit dem Prototyp des klassischen Kostümfilms, wie etwa der jüngsten Merchant-Ivory-Verfilmung *The Golden Bowl* (USA, 1999/2000), Rückhalt.

Beim Transfer von der literarischen Vorlage in das filmische Medium darf als wichtiger Genesefaktor das Interstitium „Drehbuch“ nicht unerwähnt bleiben, das die Verantwortung für medienspezifische Modifikationen trägt. Die vorliegende Arbeit ist sich der Unterschiede, die Hossein Aminis Drehbuch und die finale Filmfassung erkennen lassen,

⁵⁷ Die Sichtung einer Videoaufzeichnung der „Milly“-Folge wurde mir vom Museum of Television & Radio in New York ermöglicht.

⁵⁸ Vgl. Sarah J. Koch, „Filmography“, S. 305. Dale M. Bauer ergänzt Kochs Filmographie um eine zusätzliche italienische Verfilmung namens *Le ali della colomba* (1981), die unter der Regie von Gianluigi Calderone entstand. Vgl. Dale M. Bauer, „Content or Costume? James as Cultural Capital“, in: Susan M. Griffin (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington: Kentucky UP, 2002, S. 240-253; S. 243.

⁵⁹ Die Analyse erfolgt anhand der synchronisierten DDR-Fassung des Films, deren Sichtung ich an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam vornehmen durfte.

durchaus bewusst, doch kann eine vergleichende Darstellung aufgrund der notwendigen Limitierung des Analysekorpus' nicht durchgeführt werden.⁶⁰

Der abschließende Themenkomplex des 7. Kapitels bietet eine Darstellung buchliterarischer Fortschreibungen von Henry James' Roman. Die Beschäftigung mit solchen textuellen Bearbeitungen erhält besondere Signifikanz, da der Autor nicht nur mit dem szenischen Medium experimentierte, sondern sich selbst der Intertextualität als sinnstiftende Komponente bediente. So ironisiert er etwa in *The Wings of the Dove* durch intertextuelle Bezüge Susan Shepherds Charakter, welcher die Realität durch die Perspektive seiner Buchwelt filtert.⁶¹

Das finale Kapitel der Dissertation beleuchtet drei Romane, von denen zwei den *The Wings of the Dove*-Stoff absorbieren. Obgleich Gertrude Stein abstreitet, zur Entstehungszeit von *Q.E.D.* Henry James' Roman rezipiert zu haben, drängen sich axiomatische Parallelen zum Spätwerk des Realisten auf: Steins frühe Erzählung verwandelt die James'sche Dreiecksliasion in ein rein homoerotisches Gefüge, das sich um eine emotional und materiell motivierte Intrige windet. Auch Barbara Vine adaptiert den Prätext als homoerotisches Intrigengeflecht, das sie jedoch in das Genre des Kriminalromans kleidet. James' Roman fungiert insofern konstituierend, als die Handlung zur paradigmatischen Mordanleitung avanciert.

Der *Wings of the Dove*-Stoff wird in den weiblichen Fortschreibungen als homoerotische Dreiecksgeschichte interpretiert, weshalb in diesem Kontext auf die aktuellen Strömungen verwiesen sei, die Henry James' Werk im Spiegel der „gender“- und „queer studies“ betrachten. Der Exkurs des Kapitels 7.4 beachtet nicht nur Steins und Vines Werke im Umfeld dieses Forschungszweigs (der vor allem auf der biographischen Auseinandersetzung mit dem Autor fußt, dessen sexuelle Gesinnung unbestimmt bleibt), sondern bindet auch die homoerotische Lesweise ein, mit der sich Softleys Verfilmung konfrontiert sieht.

Als dritte intertextuelle Bearbeitung findet Thomas Caplans *Grace and Favor* Erwähnung, da Adeline R. Tintner, die als eine der bedeutendsten Henry James-Forscherinnen in der Nachfolge des großen Patriarchen Leon Edel steht,⁶² den Roman als *The*

⁶⁰ Vgl. Hossein Amini, *Henry James' The Wings of the Dove. A Screenplay*, London: Methuen Film, 1998.

⁶¹ Aufgrund der Beschränkung dieser Studie sei zur Vertiefung der intertextuellen Komponente im Gesamtwerk Henry James' auf folgende Monographie verwiesen: Susanne Kappeler, *Writing and Reading in Henry James*, New York: Columbia UP, 1980.

⁶² Fogel listet in einem Nachruf Tintners umfassende James-Studien auf und thematisiert ihre Freundschaft mit Leon Edel. Vgl. Daniel Mark Fogel, „In Memoriam: Adeline R. Tintner (1912-2003)“, in: *The Henry James Review* 25 (2004), S. 1-3.

Wings of the Dove-Adaptation versteht.⁶³ Die textgestützte Untersuchung, die diese Arbeit vornimmt, wird Caplan jedoch vielmehr als Epigonen entlarven, dessen Roman zeitgleich zur Hochkonjunktur des James-Interesses erscheint und der daraus einen ökonomischen Vorteil zu erreichen sucht.

Unberücksichtigt bleibt innerhalb des intertextuellen Rahmens, ebenfalls wegen einer unerlässlichen Begrenzung der Arbeit, die sich zur Zeit großer Beliebtheit erfreuende Darbietungsform des „Audiobuchs“⁶⁴, deren Untersuchung als Grenzgänger zwischen Adaptation und rein phonetischer Wiedergabe sicherlich ein spannendes Untersuchungsfeld bereitstellt.

Ein abschließendes Resümee fasst die Forschungsergebnisse zusammen und wertet diese unter Berücksichtigung der zentralen theoretisch-methodischen Perspektive der „Intermedialität“ aus. Es wird hervorgehoben, dass sich der Akzent einer jeden Realisation gemäß den jeweils dominanten Strukturprinzipien der einzelnen Medien verschiebt, so dass der intermediale Ansatz eine Vielfalt von neuartigen Darstellungsformen zutage zu fördern verspricht.

2.2 Methodologische Vorüberlegungen zum Medienwechsel

Das Analysekorpus der vorliegenden Arbeit umfasst elf Transpositionen, die sich dem 576-seitigen Roman aus unterschiedlicher Perspektive und mit jeweils andersgearteter Intention nähern.⁶⁵ In Anbetracht dieses voluminösen Ausgangsmediums werden für das szenische oder filmische Zielmedium Kürzungen unumgänglich, um nicht mit dem „klassische[n] Maß der Rezeptionsgeduld“⁶⁶ zu kollidieren. Eine Eingrenzung, an der Claude Chabrols geplantes

⁶³ Adeline R. Tintner, „Henry James’s Fiction ‚Swallowed, Digested, and Assimilated‘: A Strong ‚Whiff‘ of Henry James in 1997s Overflow“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 255-263.

⁶⁴ Zu diesem rudimentär behandelten Adaptationsfeld erschien bisher allein ein Aufsatz, der auf die Problematik der rein auditiven Adaptation verweist. Vgl. Jamie Stevens, „The Audio Book World of Henry James“, in: *The Henry James Review* 17.3 (1996), S. 303-305. Eine reine Bestandsaufnahme der James-basierten Hörspielproduktionen bis 1981 bietet Anthony Mazzella’s „A Selected Henry James Artsography“, S. 44-58.

⁶⁵ Die Angabe der Seitenzahl bezieht sich auf die Erstausgabe, die 1902 herausgegeben wurde. Vgl. „James’s *The Wings of the Dove* (Review)“, in: *Academy and Literature* 63 (1902), S. 216.

⁶⁶ Klaus Göbel, „Medienwelten – Theaterroman – Fernsehroman“, in: Winfried Lenders (Hg.), *Medienwissenschaft. Eine Herausforderung an die Geisteswissenschaft*, Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft, Frankfurt am Main 2004, S. 127-140; S. 130. Göbel verweist auf Peter Steins *Faust-Adaptation*, die etwa 21 Stunden dauerte, da keine Textstreichungen oder Szenenauslassungen vorgenommen wurden.

Transpositionsprojekt scheitert: „*Wings of the Dove* would need to be at least seven hours long. I've worked a little on the idea of having the story start later, but it's inextricable.“⁶⁷

Chabrols Äußerung demonstriert, dass sein Adaptationsverständnis stark vom „Werktreue“-Ansatz geleitet wird, der die frühe Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen dominiert. Unlängst hat sich diese obsoleete Analyse­methode als überholt und unzureichend disqualifiziert.⁶⁸ Nicht erst im Kontext des *New Historicism* wird die Literaturverfilmung nicht länger als „Ver“-filmung eines angesehenen literarischen Werkes degradiert, sondern findet bereits zuvor, etwa in André Bazin, Fürsprecher, die sie als eigenständiges Kunstwerk betrachtet.⁶⁹

Heute behaupten sich Adaptationen als Gegenstand interdisziplinärer Studien, denen man, aufgrund ihrer jeweils unterschiedlichen formalästhetischen Qualitäten, mit einer rein literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit kein adäquates terminologisches Analyseinstrumentarium zur Verfügung stellt. Auch weitere, fachspezifisch begrenzte Methoden werden der hybriden Kunstform einer „Literaturtransposition“ nicht gerecht, so dass die vorliegende Arbeit eine Auswahl korrelierender Methoden favorisiert, die von anderen Disziplinen ausgebildet wurden und die, hinsichtlich spezifischer Fragestellungen, variabel und interdisziplinär eingesetzt werden.⁷⁰

Albersmeiers Untersuchungen zum Medienwechsel folgend, wird auf die Anwendung einer übergeordneten Theorie verzichtet; statt dessen werden eine hermeneutisch orientierte Fragestellung, ebenso wie ein strukturalistisch-semiotisches Verfahren appliziert, um Intermedialität exemplarisch in einzelnen Fallstudien zu verorten.⁷¹ Die Darstellung dieser Fallstudien erfährt durch die Verwendung film- und dramenspezifischer Termini Unterstützung.

⁶⁷ Dawson, „The Continental Divide“, S. 13.

⁶⁸ Bis in die späten 1970er Jahre stand die Werktreue-Debatte im Vordergrund der kritischen Filmrezeption. Als Pionierarbeit, die sich diesem Ansatz entgegenstellt, gilt Irmela Schneiders *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen 1981. Kapitel 5.1 wird ausführlich die historische Auseinandersetzung mit dem Genre „Literaturverfilmung“ behandeln.

⁶⁹ Bohnenkamp verweist auf die (auch aktuell noch) problematische Verwendung des Begriffs Verfilmung, die eine Verfälschung und Verstümmelung des literarischen Werks implizieren könnte. Diese Arbeit verwendet den Terminus „Verfilmung“ jedoch, ohne ihm eine wertende Gewichtung zukommen zu lassen. Er wird synonym zum alternativen (im angelsächsischen oder romanischen Sprachraum gängigen) Begriff „Adaptation“ gesetzt. Vgl. Anne Bohnenkamp, „Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung“, in: Dies. / Tilman Lang (Hgg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 9-38; S. 9.

⁷⁰ Dieses Verfahren wird nicht als willkürlich verstanden, sondern birgt den Anspruch, sowohl mit einem literatur- als auch filmwissenschaftlichen Instrumentarium vertraut zu sein. Vgl. hierzu auch Werner Faulstich, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen 2004, S. 183. Vgl. ebenfalls Ulrike Schwab, *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin 2006, S. 57ff.

⁷¹ Vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 185.

Dem Adaptationskomplex dieser intermedial ausgerichteten Studie wird somit kein umfangreiches Theoriekapitel vorangestellt, sondern es wird für sinnvoller erachtet, an geeigneter Stelle dramen- und film-, wie auch intertextualitätstheoretische Überlegungen in konkrete Analysen einfließen zu lassen, wie auch Nichols postuliert:

The clear and unaltered presentation of a method is never the goal of a critic; methods are vehicles, means to an end, ways of structuring knowledge to increase understanding rather than ways of compartmentalizing understanding to increase structure.⁷²

Eine theoretische Überlegung begleitet stets die Ausführungen zum spezifischen Medienwechsel, der variierenden Untersuchungsparametern unterworfen wird. Die Analyse der vielfältig intermedialen Vernetzung erschließt sich durch ein „close reading“, eine textnahe Betrachtung, die die inhaltlichen und formalen Aspekte des Textes denen der medialen Effektoren gegenüberstellt. Die unterschiedlichen methodischen Verfahren unterstützen dabei – entsprechend der jeweiligen Problemstellung – die praktische Arbeit des „close reading“, die einzelne Textsegmente sowie Segmente der verschiedenen medialen Adaptationen mikrostrukturell analysiert, um Divergenzen und Kongruenzen zu isolieren, die literarische Vorlage und Adaptation trennen, beziehungsweise, vereinen.

3 DIE LITERARISCHE VORLAGE: WERK, AUTOR, EPOCHE

The books of Henry James are in truth the bridge upon which we cross from the classic novel [...] to [...] the modern novel of the twentieth century.⁷³

Der Schriftsteller und Kritiker Henry James überwindet die viktorianische Ära und überführt die Literaturproduktion in den amerikanischen Realismus, der zugleich den Beginn der Moderne einleitet. Als untrennbar miteinander verbunden sind dabei Person und Werk zu betrachten, da die Einflüsse einer jeden Lebensphase im literarischen Schaffen nachwirken. So fächert auch Leon Edel seine James-Biographie in fünf Abschnitte,⁷⁴ die er anhand von Entwicklungsstufen des Autors anordnet. Da die vorliegende Arbeit das Spätwerk als Phänomen der vorausgegangenen Theatererfahrung versteht, favorisieren wir jedoch die

⁷² Bill Nichols, *Movies and Methods*, Berkeley 1976, Bd. 1, S. 4.

⁷³ Virginia Woolf, unveröffentlichtes Manuskript zum Thema „Fiktion“, zitiert nach: Linda S. Raphael, *Narrative Skepticism, Moral Agency and Representations of Consciousness in Fiction*, Madison 2001, S. 126.

⁷⁴ Vgl. Leon Edel, *The Untried Years 1843-1870*, Philadelphia 1953; *The Conquest of London 1870-1881*, Philadelphia 1962; *The Middle Years 1882-1895*, Philadelphia 1962; *The Treacherous Years 1895-1901*, Philadelphia 1965; *The Master 1901-1916*, Philadelphia 1972.

triadische Kategorisierung Matthiessens, welche die Theaterjahre als Zäsur zwischen früher und später Phase definiert.⁷⁵ Ausgehend von dieser Fragmentierung soll die biographische Darstellung den Schwerpunkt der jeweiligen Schaffensperiode hervorheben.⁷⁶

Die frühen Romane sind von den Reiseimpressionen geprägt, die Henry James bereits während seiner Kindheit und Jugend sammelt. Der wohlhabende Status der Eltern – der Großvater des Autors galt als zweitreichster Mann New Yorks⁷⁷ – ermöglicht Henry James Senior, größte Sorgfalt auf die Erziehung seiner fünf Kinder⁷⁸ zu verwenden. So resultiert der erste Europaaufenthalt im Jahre 1844 aus der Überzeugung, dem Nachwuchs dort die bestmögliche Ausbildung zuteil werden zu lassen. 1845 kehrt die Familie nach Amerika zurück und lebt für die folgenden zehn Jahre in Newport. Es bleibt die längste Zeitspanne, die Henry James ohne Unterbrechung dort verbringt. Die zahlreichen Reisen zwischen Amerika und Europa inspirieren den Schriftsteller zum immer wiederkehrenden „international theme“, das die komplexe transatlantische Beziehung evoziert, in der das moralische Bewusstsein der *New World* auf die reiche kulturelle Atmosphäre Europas trifft.

Während die transatlantische Gegensätzlichkeit Henry James' Jugend bestimmt, dokumentieren erste Höhepunkte amerikanischer Literatur die kulturelle Unabhängigkeit des jungen Staates. Die *American Renaissance* thematisiert Erfahrungen, die aus dem historischen Neuanfang des Landes resultieren. Ihre Haltung gegenüber Politik, Gesellschaft und Kultur ist kritisch, teilweise sogar radikal; besonders Transzendentalisten wie David Thoreau, Walt Whitman oder Nathaniel Hawthorne bilden eine intellektuelle Opposition gegen Anpassungszwänge in einer Massengesellschaft, die sich durch die zunehmende Industrialisierung und Verstädterung zu entwickeln beginnt. Als weiteres Phänomen dieser Zeit ist die Verbesserung im Bereich der Buchherstellung und -distribution zu nennen, aufgrund derer Literatur zu einem Massenmedium avanciert, das zu soziokulturellen Veränderungen beiträgt; Bücher treten als Statussymbol einer wachsenden bürgerlichen Mittelklasse hervor.

1855 zieht die James-Familie erneut nach Europa. Sie lebt in London, Paris und Genf, wo stets Privatlehrer für die Ausbildung der Kinder sorgen, jedoch nie den Idealen von Henry James Senior entsprechen. Als Philosoph, der in engem Kontakt zu Emerson steht, hat er sich

⁷⁵ Vgl. F. O. Matthiessen, *The Major Phase*, New York 1944.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch Christopher Greenwood, *Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James*, London: Ashgate, 2000, S. 2.

⁷⁷ Henry James' Großvater wurde durch Handel mit Großgrundbesitz im Norden des Staates New York reich. Über größeres Vermögen verfügte zu dieser Zeit nur John Jacob Astor. Vgl. dazu Axel Madsen, *John Jacob Astor, America's First Multimillionaire*, New York: Wiley, 2001.

⁷⁸ Henry James ist das zweite Kind, das nur sechzehn Monate nach dem Erstgeborenen William geboren wird. Es folgen Gareth Wilkinson, Robertson und Alice.

früh vom strengen Calvinismus des Vaters befreit und eigene philosophische Gedanken entwickelt, die auf den Ideen Swedenborgs basieren.⁷⁹ Geistige Freiheit schlägt sich nicht nur in seinen philosophischen Theorien, sondern auch in der Erziehung seiner Kinder nieder, so dass Henry James sein Jurastudium an der Harvard Law School nach nur kurzer Zeit zugunsten einer Schriftstellerlaufbahn aufgeben darf.⁸⁰ Sein Bruder William entwickelt sich zu einem angesehenen amerikanischen Philosophen und Psychologen, dessen Theorie des „stream of consciousness“ die fiktionalen Werke Henry James' beeinflusst.⁸¹

1864 veröffentlicht der *Continental Monthly* James' erste Geschichte, *A Tragedy of Error*, anonym; ein Jahr später erscheint unter seinem Namen *The Story of a Year* im *Atlantic Monthly*.⁸² Zudem schreibt der Autor Kritiken und Reiseberichte für renommierte Zeitschriften wie *The Nation* und *The Atlantic*. Von 1870 bis 1875 pendelt James zwischen Europa und Amerika, bis er sich 1875 in Paris niederlässt. Hier macht er Bekanntschaft mit Flaubert, Maupassant und Zola und freundet sich mit Ivan Turgenev an. Im Dezember des folgenden Jahres zieht es James von Paris nach London, wo er das lang ersehnte intensive gesellschaftliche Leben führen kann, das ihm in Paris stets verschlossen blieb. Zu seinem Londoner Bekanntenkreis zählen führende englische Autoren wie Joseph Conrad und H.G. Wells, als besonders enge Vertraute gilt Edith Wharton.⁸³

Die England-Jahre sind durch James' große literarische Produktivität gekennzeichnet; unter anderem veröffentlicht er die Novelle *Daisy Miller* (1878), die sein größter internationaler Erfolg bleibt. Die in den Jahren 1880/81 folgenden Romane *Washington Square* und *The Portrait of a Lady* heben ihn in den Rang eines der bedeutendsten amerikanischen Autoren seiner Zeit. Es schließen sich *The Bostonians* (1886), *The Princess Casamassima* (1886), *The Reverberator* (1888) und *The Aspern Papers* (1888) an.

⁷⁹ Vgl. zu Henry James Senoires Ideen D. W. Jefferson, *Henry James*, London: Oliver & Boyd, 1960, S.4: „An exceedingly generous view of man's natural powers and faculties in relation to the Divine scheme“.

⁸⁰ „Nothing was more vigorously interrogated than the self“, beschreibt Posnock die Beschäftigung mit dem „Ich“, welches in der James-Familie stets vorherrscht. Anhand der Geschwister Alice, William und Henry nähert sich Posnocks Studie dem James'schen Konzept vom Individuum in der Gesellschaft, bzw. dessen Non-Identität, da es sich durch Interaktion mit Anderen charakterisiert. Vgl. Ross Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, New York: Oxford UP, 1991, S. 18.

⁸¹ Im Zentrum von William James' philosophischen Arbeiten steht ein neues Bewusstseinsverständnis: Es wird nicht länger durch eine Kette aufeinanderfolgender Segmente, sondern durch einen Strom geformt. Damit stellt William James eine zentrale Metapher, die Henry James in einer modernen Romantheorie aufgreift. Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Phänomen des *stream of consciousness* vgl. William James' bedeutendste Schrift *The Principles of Psychology*, London: Macmillan, 1890.

⁸² Herausgeber der Zeitschrift ist der realistische Schriftsteller William Dean Howells.

⁸³ Weiterführend zum Verhältnis von Henry James zu Edith Wharton vgl. Lyall H. Powers (Hg.), *Henry James and Edith Wharton. Letters 1900-1915*, London 1990.

Nicht nur als Schriftsteller tritt Henry James in Erscheinung, sondern er verfasst ebenfalls umfassende Beiträge zur Literaturtheorie, darunter *The Art of Fiction* (1884), eine bahnbrechende Abhandlung, die den Roman als „a personal, a direct impression of life, that [...] constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression“⁸⁴ definiert.

Mit dem in der Theaterwelt angesiedelten Roman *The Tragic Muse* (1890) schimmert James' erwachendes Interesse für das dramatische Genre durch, dem er von 1890-1895 nachgeht. Seine Erfolglosigkeit während der Theaterjahre führt ihn jedoch wieder zur Epik zurück. Das Wissen um die szenischen Anforderungen begleitet den Entstehungsprozess seiner späten Romane *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) und *The Golden Bowl* (1904).

1905 reist Henry James ein letztes Mal nach Amerika. Die Veränderungen, die er nach zwanzigjähriger Abwesenheit bemerkt, verarbeitet er zwei Jahre später in *The American Scene*. Des Weiteren versieht er von 1907-1909 für die *New York Edition* achtzehn Romane mit Vorworten, welche Diskussionen über die Kunst des fiktionalen Schreibens enthalten und nachfolgende, kritische wie wissenschaftliche Studien initiieren. 1913 und 1914 rekonstruiert James imaginativ seine ersten dreißig Lebensjahre in der zweibändigen Biographie *A Small Boy and Others* und *Notes of a Son and Brother*. Posthum werden nach seinem Tod am 28. Februar 1916 ein drittes biographisches Fragment sowie die unvollendeten Romane *The Sense of the Past* und *The Ivory Tower* veröffentlicht. Henry James stirbt an einer Lungenentzündung, nachdem er bereits mehrere Schlaganfälle erlitten hatte. Er wird als britischer Staatsbürger in Cambridge beigesetzt, da er kurz vor seinem Tod mit der Aufgabe der amerikanischen Staatsbürgerschaft gegen die Haltung der USA im Ersten Weltkrieg protestiert hatte.

3.1 Henry James im Spiegel der wissenschaftlichen Betrachtung

Henry James gilt als einer der Begründer des Modernen Romans, obwohl ihm zu Lebzeiten nur mäßiger Erfolg zuteil wurde. Zwar zollten Kritiker seinem Werk stets Anerkennung, von der breiten Öffentlichkeit aber blieb der Schriftsteller zu Beginn des Ersten Weltkrieges beinahe vergessen. Zweifellos resultiert dies aus einer nicht unproblematischen Rezeption

⁸⁴ James, Henry, „The Art of Fiction“, in: James E. Miller Jr. (Hg.), *Theory of Fiction*, Lincoln 1972, S. 35.

seines Schreibens, das insgesamt zwanzig Romane, 112 Erzählungen und zwölf Theaterstücke umfasst. Seine Werke erweisen sich für eine problemlose Rezeption durch das Massenpublikum als resistent: Stärker noch als Henry James' frühe Werke sind die späten Romane psychologisch durchdrungen. Die Handlung reduziert sich auf ein Minimum und dient primär als Rahmen für ausführliche, rein subjektive Bewusstseinsvorgänge, die dem Rezipienten ohne lenkende Erzählinstanz dargeboten werden. Folglich traf sein Schreiben weder stilistisch, noch inhaltlich den kontemporären Zeitgeist, der ihm „his conservative moral agenda, his relentless criticism of democratic society and values [...] and a puzzling lack of the violence that provided zest to more popular accounts of sexual and political rivalries“⁸⁵ vorhält.

Erst die *New Critics* der 1920er Jahre, wie Ezra Pound und T.S. Eliot, sowie die Studien F.O. Matthiessens, F.R. Leavis' und Leon Edels, die sich Henry James' Werk in den Dekaden von 1940 bis 1960 aus streng formalistischer Richtung näherten, heben es in den Kanon akademischer Studien.⁸⁶ In diesen Zeitraum fallen wichtige Untersuchungsansätze, die für die James-Forschung bis heute als wegweisend gelten: 1958 beleuchtet Christof Wegelin das „international theme“⁸⁷ der frühen Schaffensperiode, 1961 liefert Wayne C. Booth mit *The Rhetoric of Fiction* eine bahnbrechende Studie zur James'schen Formalästhetik.⁸⁸ Zu erwähnen seien diesbezüglich auch die linguistischen Diskursanalysen Seymour Chatmans und Ruth Bernard Yeazells,⁸⁹ die den Weg für eine vielseitige kritische Auseinandersetzung mit Leben und Werk des amerikanischen Realisten geebnet haben.

Parallel zum neugewonnenen wissenschaftlichen Interesse an Henry James stellt sich dessen posthumer Ruhm ein, da auch Hollywood und der Broadway die Attraktivität seiner Sujets entdecken.

Die James-Forschung der 1970er Jahren wird in erster Linie durch Nicola Bradburys rezeptionsästhetische Interpretation des Spätwerks angetrieben.⁹⁰ Auch Verbindungslinien zwischen Henry James und poststrukturalistischen (Barthes, Felman), feministischen

⁸⁵ Sheldon M. Novick, „Henry James on Stage: 'That Sole Intensity Which the Theatre Can Produce'“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke 2000, S. 1-22, S. 4.

⁸⁶ Vgl. hierzu: F.O. Matthiessen, *The Major Phase*, New York, 1944; F.R. Leavis, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Cambridge, 1962. Neben anderen, bedeutenden James-Studien lässt Leon Edels von 1953-1972 herausgegebene, fünfbandige Biographie *The Life of Henry James* ihn zum bedeutendsten James-Forscher avancieren. Vgl. Daniel Marc Fogel, „Leon Edel and James Studies: A Survey and Evaluation“, in: *The Henry James Review* 4 (1982), S. 3-30.

⁸⁷ Christof Wegelin, *The Image of Europe in Henry James*, Dallas 1958.

⁸⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

⁸⁹ Seymour Chatman, *The Later Style of Henry James*, Oxford 1972; Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James*, Chicago 1976.

⁹⁰ Nicola Bradbury, *Henry James. The Later Novels*, New York 1979.

(Mulvey, Fowler und primär Kosofsky Sedgwick) oder modernistischen (Perosa) Ansätzen durchdringen in dieser Dekade das Wissenschaftsfeld. Zudem erscheint 1979 die erste Ausgabe der Zeitschrift *The Henry James Review*, die sich als äußerst umfangreiches und stets aktuelles Forum wissenschaftlicher Debatten rund um den amerikanischen Autor etabliert.

Für die nachfolgende Dekade sei auf die dekonstruktivistische Studie von Rowe verwiesen,⁹¹ bevor die 1990er Jahre sich verstärkt dem Aspekt der sexuellen Identität Henry James' verschreiben und dieser zum Studienobjekt der *gay and lesbian-*, der *gender-* und der *queer studies* avanciert.⁹² Diese Leseweise wird nicht zuletzt durch die 1992 erschienene Biographie inspiriert, die Fred Kaplan in der Nachfolge des „Ur-Biographen“ Leon Edel veröffentlicht und dabei die homoerotische Facette des Künstlers auslotet, die Edel nur leicht gestreift hatte.⁹³

3.2 Text: *The Wings of the Dove*

3.2.1 Die stoffliche Genese

The book is most *beautiful* [...]. I went fizzling about concerning it, and expressing my wonder all the while I was reading it.⁹⁴
(William James)

1902, im selben Jahr, in dem Georges Méliès *Le voyage à la lune* realisiert, erscheint *The Wings of the Dove*. Einzelne Motive dieses späten Romans finden sich allerdings bereits 1884 in der Novelle *Georgina's Reasons*, die in der *New York Sun* veröffentlicht wird.⁹⁵

⁹¹ John Carlos Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, Madison 1984.

⁹² Eine ausführliche Betrachtung dieser Strömung wird in Kapitel 7.4 vorgenommen.

⁹³ Fred Kaplan, *Henry James: The Imagination of Genius: A Biography*, New York 1992. Auch Sheldon M. Novicks Biographie, *The Young Master*, belegt homoerotische Tendenzen anhand ausgewählter Zitate aus *A Small Boy and Others* und *Notes of a Son and Brother*.

⁹⁴ Brief von William James an seinen Bruder Henry vom 25. Oktober 1902, in: Ignas Skrupselis / Elizabeth Berkeley (Hgg.), *The Correspondence of William James*, Band 3, Charlottesville 1994, S. 220.

⁹⁵ Als Fortsetzungsroman am 20. und 27. Juli sowie 3. August 1884 erschienen. Vgl. Leon Edel / Dan H. Laurence (Hgg.), *A Bibliography of Henry James*, Oxford: Clarendon, 1982, S. 333. Johanningsmeier widerlegt Edels und Laurences Annahme einer Exklusivpublikation, indem er für das selbe Jahr eine Veröffentlichung der Novelle ebenfalls im *St. Louis Globe-Democrat* und dem *San Francisco Chronicle* nachweist. Vgl. Charles Johanningsmeier, „Henry James's Dalliance with the Newspaper“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 36-52; S. 37.

In Italien lernt Marineoffizier Raymond Benyon das amerikanische Cousinenpaar Kate und Milly kennen, deren Vornamen sich analog zu denen der *Wings of the Dove*-Protagonistinnen verhalten. Besonders die initialenkongruente Figur Mildred Theorys weist eine ähnliche Konzeption auf, da auch sie unter einer Krankheit leidet, die jedoch explizit als Schwindsucht diagnostiziert wird.⁹⁶

Der Plot weist ebenfalls parallele Entwicklungen auf: Eine Rahmenhandlung, die sich zehn Jahre vor der eigentlichen Handlungszeit entwickelt, skizziert die heimlich zwischen Benyon und Georgina Gressie geschlossene Ehe, die den Marineoffizier nun daran hindert, eine Beziehung zu Kate aufzubauen. Benyons Haltung ändert sich, als er durch ein Porträt, das seine Frau abbildet, erfährt, dass diese wieder geheiratet hat, ohne von ihm geschieden zu sein. Er reist nach New York, um die Scheidung zu verlangen, doch Georgina lehnt ab, da niemand von ihrer ersten Ehe wissen darf. Vor die Wahl gestellt, das Geheimnis zu offenbaren, hindern ihn seine moralischen Grundsätze daran, das Versprechen, die Ehe geheim zu halten, zu brechen. Somit muss er auf Georginas Tod warten, bevor er Kate heiraten kann.⁹⁷

Erste schriftlich fixierte Ideen zu *The Wings of the Dove* hält Henry James am 3. und 7. November 1894 in einem Tagebucheintrag fest;⁹⁸ am 14. Februar 1895 erwähnt er das Vorhaben erneut, greift es danach aber für die folgenden vier Jahre nicht wieder auf.⁹⁹ Erst am 4. Oktober 1899 teilt er seinem Verleger Scribner mit, er arbeite an einem neuen Roman. Zuvor hatte er einige Wochen in Venedig verbracht, wo ihn sein Aufenthalt im Palazzo Barbaro zur räumlichen Gestaltung des Palazzo Leporelli inspirierte.¹⁰⁰

⁹⁶ 1974 verfilmt Volker Schlöndorff die Novelle für das deutsche Fernsehen unter dem Titel *Georginas Gründe*. Vgl. Sarah J. Koch, „Filmography“, S. 300.

⁹⁷ Aufgrund der nötigen Limitierung der Arbeit muss auf eine eingehende Besprechung der Novelle verzichtet werden. Vgl. weiterführend: Adeline R. Tintner, „James and Miss Braddon: Georgina's Reasons, The Portrait of a Lady and the Victorian Sensation Novel“, in: Dies. (Hg.), *The Pop World of Henry James*, Michigan: Ann Arbor, 1989, S. 159-166. Jones versteht die Novelle als Analogon zu *Washington Square*, vgl. Granville H. Jones, „Henry James's Georgina's Reasons: the Underside of Washington Square“, in: *Studies in Short Fiction* 11 (1974), S. 189-194.

⁹⁸ F. O. Matthiessen / Kenneth B. Murdock (Hgg.), *The Notebooks of Henry James*, New York 1947, S. 169ff.

⁹⁹ Vgl. hierzu Leon Edel / Lyall H. Powers (Hgg.), *Henry James, The Complete Notebooks*, New York: Oxford UP, 1987, S. 102-107; 114f.

¹⁰⁰ Edel, Leon, *Henry James: The Treacherous Years*, S.269.

Es vergehen zwei weitere Jahre, bis der Schriftsteller im Juli 1901, nach Fertigstellung von *The Ambassadors*, mit der konkreten Arbeit an *The Wings of the Dove* beginnt.¹⁰¹ Noch kalkuliert James ein, den Roman innerhalb kurzer Zeit fertigstellen zu können, doch dass die Arbeiten sich länger hinziehen, resultiert aus einer vorerst erfolglos verlaufenden Suche nach einem Verleger, wie ein Dankesbrief an seinen Agenten Pinker vom 18. Mai 1900 belegt: „I am obliged to you for my synopsis, which I am glad to recover after its unhappy adventures.“¹⁰²

Am 21. August 1902 wird der Roman endlich in London veröffentlicht, der mit *The Ambassadors* und *The Golden Bowl* die thematische, den Liebesverrat fokussierende Trias des Spätwerks bildet.

3.2.2 Inhalt und Handlungsverlauf

Im Vorwort der *New York Edition* erklärt James „the idea [...] of a young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed“¹⁰³ zum Mittelpunkt des Romans, für den er ursprünglich den plastischen Titel *La mourante* vorgesehen hatte.¹⁰⁴ Als Schablone für den Charakter einer jungen Frau, deren Tragödie in der Diskrepanz von materiellen Erfüllungen und existentiellen Bedürfnissen liegt, dienen sowohl James' Cousine Minnie

¹⁰¹ Vgl. hierzu den Eintrag aus dem Notizbuch von Henry James' Schreibkraft Mary Weld: „*Wings of the Dove*: begun 1901, July 9th-19th, 10 days. Sept. 5th- Jan. 26th (minus 3 weeks). April 27th- May 21st plus fortnight in town = 6 months' work“, in: H. Montgomery Hyde, *Henry James at Home*, London 1969, S. 150. Der Romantitel wird erstmalig am 18. Juni 1901 in einem Brief an William M. Meredith genannt. Falls dieser Titel schon vergeben sei, laute James' zweite Wahl *Flight of the Dove*. Vgl. Leon Edel (Hg.), *Henry James. Letters*, Band IV, S. 194.

¹⁰² Vgl. hierzu Sister Stephanie Vincec, „Poor Flopping *Wings*: The Making of Henry James' *The Wings of the Dove*“, in: *Harvard Library Bulletin* 24 (1976), S. 60-93; hier S. 68. Der Autorin wurde Zugang zu den Scribner-Archiven gewährt, die eine unveröffentlichte Korrespondenz zwischen dem Verleger und Henry James halten.

¹⁰³ Henry James, „Preface to the New York Edition (1909)“, in: Ders. *The Wings of the Dove*, Norton Critical Edition: New York, 2003, S. 3.

¹⁰⁴ Eintrag vom 21. Dezember 1895. Vgl. Matthiessen / Murdock (Hgg.), *Notebooks*, S. 233f.

Temple, wie schon die identischen Initialen indizieren,¹⁰⁵ als auch die amerikanische Schriftstellerin Constance Fenimore Woolson.¹⁰⁶

Der Roman konzentriert die Handlungsentfaltung nicht allein um Milly Theale herum, sondern bedient sich ihrer auch als passivem Spielball eines finanziell unvermögenden Paares, welches den Nachlass der Erbin als Ausweg versteht, ihre Liebe zu legitimieren.

Indem man die Essenz von *The Wings of the Dove* jedoch auf das Motiv des Betrugs reduziert, wird man der Vielschichtigkeit des Romans nicht gerecht. Die Intrige entwickelt sich fernab einer klassischen Schwarz-Weiß-Zeichnung, was durch eine alternierende Erzählperspektive gewährleistet wird, da die Erzählung in Kates Wahrnehmung beginnt und dann – über Millys – am Ende in Mertons Bewusstsein übergeht.

Nach dem Tod der Mutter begibt sich Kate Croy in die Obhut ihrer Tante Maud Lowder. Ihr neues Leben im reichen und kulturellen Umfeld der Londoner Oberschicht steht in Kontrast zum Mittelschichtmilieu, in dem ihr Vater und ihre Schwester noch immer verharren.¹⁰⁷ Es kristallisiert sich ein Abhängigkeitsverhältnis heraus, dem Kate sich zu fügen hat, denn Lionel Croy und Marian Condrip fordern finanzielle Unterstützung, die Kate nur gewähren kann, wenn sie sich Mrs. Lowders Interessen beugt. Diese bestehen darin, ihre Nichte gesellschaftlich angemessen zu verheiraten. Als Kandidat ist Lord Mark auserkoren, der zwar nicht wohlhabend ist, dafür aber über die von Maud ersehnten Kontakte zur *haute noblesse* verfügt.

Der Plan der Tante kollidiert mit Kates heimlicher Liebe zu Merton Densher, einem finanziell schlecht gestellten Journalisten, der als „Prestigeobjekt“ in den Augen Maud Lowders scheitert. Obwohl materielle Defizite eine Heirat vorerst unmöglich machen, bindet sich das Paar mit einer geheimen Verlobung.

¹⁰⁵ In der Sekundärliteratur wird Henry James' Cousine Mary Temple, die 1870 mit nur 24 Jahren an Tuberkulose starb, meist unter ihrem Kosenamen „Minnie“ behandelt. Mary steht Modell für die Figuren Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*, 1881) und Milly Theale (*The Wings of the Dove*, 1902). Auch in seiner Biographie von 1914 widmet James Minnie sein letztes und gleichzeitig längstes Kapitel: „I had always longed in some way to do without seeing quite how – rescue and preserve in some way from oblivion, commemorate and a little enshrine, the image of our admirable and exquisite, our noble and unique little Minnie.“ Vgl. *Notes of a Son and Brother*, 5. Mai 1914. Zur vertiefenden Studie der Bedeutung Mary Temples für das James'sche Schreiben vgl. D.W. Jefferson, der *The Wings of the Dove* als „sustained elegy for Minnie Temple“ bezeichnet. In: Ders., *Henry James*, London 1960, S. 85 sowie Alfred Habegger, „Henry James's Rewriting of Minnie Temple's Letters“, in: *American Literature* 58 (1986), S. 161.

¹⁰⁶ Constance Fenimore Woolson, die unter Depressionen litt, stürzte sich im Januar 1894 in Venedig aus einem Fenster. Im November desselben Jahres macht James seine ersten Notizen zu seiner Protagonistin Milly Theale.

¹⁰⁷ Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 114: „[...] such a picture quite threw into the brief biography, however sketchily amplified, of a mere middle-class nobody in Bayswater.“

Indes hält sich Milly Theale mit ihrer älteren Reisebegleiterin Susan Shepherd¹⁰⁸ Stringham in den Schweizer Bergen auf. Von dort zieht es die Erbin nach London, die Stadt, in der Merton Densher lebt, den sie während dessen Amerikaaufenthalt kennengelernt hat. Da Susan mit Maud Lowder eine gemeinsame Schulzeit verbindet, kommt es zu einem Zusammentreffen aller Beteiligten in Lancaster Gate.

Schnell avanciert Milly zur Attraktion innerhalb der britischen Gesellschaft, wozu ihr Reichtum nicht unwesentlich beiträgt. Auch Lord Mark zeigt ein kalkuliertes Interesse an der Erbin, das zudem von seinem Wissen um ihre Krankheit gesteuert wird. In der Allegorie des Bronzino-Porträts wird Milly die Endlichkeit ihres Lebens vor Augen geführt, so dass sie beschließt, den renommierten Mediziner Sir Luke Strett aufzusuchen.¹⁰⁹ Eine konkrete Diagnose bleibt verwehrt, da das Verdikt des Arztes lediglich insinuiert, das Leben bewusst und intensiv zu genießen.

Die Spielregeln der Londoner Gesellschaft üben eine morbide Faszination auf Milly aus: Mauds Vermutung, dass eine latente Verbindung zwischen Kate und Merton besteht, spiegelt für die Erbin die dunklen Abgründe, die sie *erleben* will. Denshers Liebe zu Kate gilt als bestätigtes Faktum, doch weigert sich Milly, die Reziprozität der Gefühle zu erkennen.

Zwischen Kate und Milly ist eine Freundschaft erwachsen, die aber Merton Densher als Tabu-Thema ausklammert und dessen Erwähnung erst durch das zufällige Treffen in der National Gallery Legitimierung erfährt. Doch bereits vor Denshers Rückkehr nach London entwickelt sich ein kompliziertes Dreiecksverhältnis, da die beiden Frauen reziprok das Interesse der anderen für den Journalisten erkennen. In Kombination mit dem Wissen um Millys Krankheit, inspiriert Kate dies zu einer Intrige: Sie fordert von ihrem Geliebten, Milly zu umwerben, um deren Erbe zu sichern, doch noch zweifelt dieser ob des Doppelspiels. Kate bereitet indes die Basis für den Plan, indem sie die Erbin darin bestärkt, dass sie die Gefühle des Journalisten nicht erwidert – er sei frei, Milly zu lieben.

Auch Maud Lowder und Susan Shepherd beeinflussen unwissentlich das Ränkespiel, indem sie die „proper lie“ (WD, 226), Denshers Liebe zu Kate sei unilateral, unterstützen. Die Motivation der Damen, vor allem Susans, resultiert jedoch stärker aus Stretts Verordnung, Milly müsse glücklich werden.

¹⁰⁸ Auf die christliche Symbolik des Mittelnamens sei im Kontext des ikonographischen Taubenbilds verwiesen.

¹⁰⁹ Vgl. O'Neill, dem zufolge das Gemälde eine „fusion of life and death poetically“ impliziert. John P. O'Neill, *Workable Design*, S. 111. Vgl. auch Robert L. Caserio, „The Story in It: The Wings of the Dove“ in: Harold Bloom (Hg.), *Modern Critical Views*, New York: Chelsea House, 1987, S. 189-214. Caserio betont die Vormachtstellung kontemplativer Bilder in den späten Romanen Henry James'.

Der zweite Band verlegt die Handlung nach Venedig, wohin Milly ihre Europareise fortsetzt. Überraschend kündigt Lord Mark seinen Besuch an, in der Absicht, um Millys Hand anzuhalten. Sie lehnt den Antrag ab und offenbart ihm im Gegenzug, dass sie in der Lagunenstadt sterben will. Des Weiteren verweist sie auf Marks Bestimmung als Ehemann für Kate. Seine Entgegnung, diese liebe Merton Densher, widerlegt Milly, da sie Kates falschem Versprechen vertraut.

Während eines Fests zu Ehren Luke Stretts wird die Intrigenplanung erneut evoziert. Kate plant, nach London zurückzureisen, um Merton und Milly Intimität einzuräumen; der Journalist willigt erst ein, als ihm im Gegenzug Kates sexuelle Hingabe zuteil wird. Densher und die Erbin verbringen eine gemeinsame Zeit, bevor Lord Marks erneuter Besuch, einer aristotelischen Anagnorisis gleich, die geheime Verlobung enthüllt. Fortan bleibt Merton der Zutritt zum Palazzo verwehrt, bis Susan ihn aufsucht und über Millys Selbstaufgabe in Kenntnis setzt. Sie verlangt vom Journalisten, Lord Marks Anschuldigung zu verleugnen, doch kann erst Luke Strett ihn von einem Besuch bei Milly überzeugen. Das letzte Gespräch wird nicht beschrieben, sondern nur in Gestalt einer rudimentären Teichoskopie berührt.

Stattdessen treffen wir Densher im Dezember in London wieder, wo er von Millys Tod erfährt. Am Weihnachtstag erreicht ihn ein Brief der Erbin, den er Kate versiegelt übergibt und den sie im Feuer verbrennt. Dadurch bleibt offen, mit welcher Intention die Geldsendung hinterlassen wurde, die Densher zwei Monate danach aus New York erhält. Abermals leitet er das Schriftstück ungeöffnet an Kate weiter. Höchstwahrscheinlich hat die Erbin ihm einen beachtlichen Anteil ihres Vermögens vermacht, was jedoch unbestätigt bleibt. Densher stellt Kate vor die Frage, ihn zu heiraten, jedoch ohne Millys Vermögen, das er ablehnen wird. Daraufhin erkennt diese, dass Densher in Millys Andenken verliebt ist, was ihn für eine andere Liebesbeziehung sperrt.¹¹⁰ Der Roman endet mit ihrer fatalistischen Losung „we shall never be again as we were“ (WD, 407) und lässt damit offen, wie sich die Zukunft der beiden Protagonisten gestalten wird.

¹¹⁰ Die Zukunft bleibt ungewiss, eine Notiz von Henry James vom 14. Februar 1895 beleuchtet die Möglichkeit, dass Kate Lord Mark heiratet. Matthiessen / Murdock (Hgg.), *Notebooks*, S. 187.

3.2.3 „More telling than showing“: Die James'sche Erzählstruktur

Der lokalen Kongruenz von Handlungsbeginn und -ende steht Kates Fazit gegenüber, in dem sich die „elegiac recognition of a lost future“¹¹¹ abzeichnet. Das Scheitern des Paares manifestiert sich im Konflikt der reziproken Abhängigkeit: Kate kann nur durch Merton auf das Erbe zugreifen, dieser wiederum nur durch Kate auf das Geld verzichten. So schließt *The Wings of the Dove*, etwa ein Jahr nach Handlungsbeginn, mit einer ähnlichen Kontroverse um Geld oder Liebe, die auch die Exposition skizziert.¹¹²

Der sich graduell ankündigende Bruch des Paares wird in zwei Bänden dargeboten, die wiederum eine Unterteilung in jeweils fünf Bücher erfahren. Die äußere Handlung von *The Wings of the Dove*, die sich im traditionellen Verständnis als eher reduziert erweist, zeichnet sich viel mehr durch das Ungesagte, Verrätselte aus, als durch eine explizit dargebotene Aneinanderreihung von Ereignissen. Die an ein populäres viktorianisches Melodrama erinnernde Motivik, die Intrige, Betrug und auch Tod umfasst, stellt lediglich den Rahmen für die Darstellung psychologischer Prozesse, wie Reflexion, Spekulation und wiederum Spekulation über Spekulationen, dar.¹¹³ Mit der *bienséance*-Regel vergleichbar, mit der die französische Klassik alles Kreatürliche von der Bühne verbannt, verzichtet auch Henry James auf die Darstellung von Krankheit, Tod oder Sexualität; diese Komponenten werden nur mittels narrativer Rückblenden oder eingefügten Erzählerkommentaren erfahrbar.

Da die Beleuchtung mentaler Vorgänge dominiert, muss die Erzählstruktur eine Verknüpfung zwischen narrativer Ebene und Charakterzeichnung leisten, um den Roman zu durchdringen. Henry James versucht, den Plot unmittelbar, ergo ohne eine vermittelnde Erzählinstanz darzubieten, so dass der Rezipient die Ereignisse aus der subjektiven und ungefilterten Perspektive von Reflektorfiguren erlebt – ein Erzählmodell, das Cohn als „psycho-narration“ definiert.¹¹⁴ Dennoch wird nicht vollständig auf einen Narrator verzichtet, dessen Präsenz durch persönliche Leseradressierungen wie „we“ oder „our“, hervortritt.¹¹⁵ Sangari versteht dieses Prinzip als Brücke zwischen Realismus und Modernismus, da der

¹¹¹ Nicola Bradbury, *The Later Novels*, S. 73.

¹¹² Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 28ff. Auf Kates Fremdbestimmung seitens Lionel Croy und Maud Lowder wird in Kapitel 3.2.6.2 eingegangen.

¹¹³ Vgl. Kulkum Sangari, „The Wings of the Dove: ‚Not Knowing, But Only Guessing‘“, in: *The Henry James Review* 13 (1992), S. 292-305; S. 299.

¹¹⁴ Vgl. Dorrit Cohen, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978, insbesondere S. 56ff.

¹¹⁵ Die Perspektiven von Erzähler und Charakteren können nicht eindeutig voneinander getrennt werden, sie scheinen ineinander zu verlaufen. Vgl. hierzu Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge*, S. 12; Leo Bersani, „The Narrator as Center in The Wings of the Dove“, in: *Modern Fiction Studies* 6 (1960), S. 131-144; S. 131.

Erzähler seine auktoriale Pflicht verwehrt und die Rezeption demzufolge in Eigenverantwortung erfolgt.¹¹⁶ Dadurch, dass nicht allein eine Reflektorfigur auftritt, sondern die Wahrnehmung von Kates über Millys in Mertons Bewusstsein übergeht,¹¹⁷ wird der Leser mit einer kontrastierenden Bedeutungspluralität konfrontiert, die er, ohne Unterstützung durch eine allwissenden Instanz, ebenfalls subjektiv absorbiert.

Die James'sche Erzählästhetik generiert einen Leser, der sich „somewhere between ignorance and full knowledge“¹¹⁸ bewegt. Als polyperspektivischer Roman bedingt *The Wings of the Dove* nicht nur unendlich verzweigte Dechiffrierungen, sondern legitimiert diese auch. So verneinen Bersani und Cameron eindeutig die Frage nach der Verlässlichkeit der Darstellung.¹¹⁹ Denn, wie Chatman resümiert, werden den Protagonisten freie Assoziationen über Handlungsmotive anderer Figuren erlaubt, ohne dass diese Überlegungen belegt, respektive verworfen werden können, da dem Rezipienten der Zugang zum Bewusstsein einzelner Charaktere verwehrt bleibt.¹²⁰ Die Realität der äußeren Handlung kann von den Reflektorfiguren ignoriert werden, so dass Raphael die Gefahr des personalen Erzählens nicht allein auf die Konsequenz einer uneindeutigen Rezeption beschränkt. Sie mahnt, die Textebene als narrative Repräsentation von Selbsttäuschung zu berücksichtigen.¹²¹

3.2.4 „The great empty cup of attention“¹²²: Krankheit und Tod

Drei Szenen formen für Henry James „the whole actual center“¹²³ von *The Wings of the Dove*: Diese Passagen, die sich im fünften Buch finden, führen von Millys Konsultation Luke Stretts über die anschließende Meditation im Regent's Park hin zu Kates Evokation des Taubenbildes und umfasst somit Millys progressive Akzeptanz der Krankheit und der damit

¹¹⁶ Vgl. Kumkum Sangari, „Not Knowing, But Only Guessing“, S. 295.

¹¹⁷ Sangari spricht von fünf „Bewusstseinszentren“, da er Susan Shepherd und den Erzähler als weitere Reflektoren einbezieht. Vgl. ebd., S. 299.

¹¹⁸ Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge*, S. 35f.

¹¹⁹ Vgl. Leo Bersani, „The Narrator as Center“, S. 131-144; Sharon Cameron, *Thinking in Henry James*, Chicago 1989, S. 123ff.

¹²⁰ Vgl. Seymour Chatman, *The Later Style of Henry James*, S. 212.

¹²¹ Vgl. Linda S. Raphael, *Narrative Skepticism, Moral Agency and Representations of Consciousness in Fiction*, Madison 2001, S. 91.

¹²² Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 144.

¹²³ Henry James, „Preface to the New York Edition“, in: Ders., *The Wings of the Dove*, New York: Norton, 2003, S. 16.

verbundenen Opferrolle. „Milly’s quiet ramble thus turns into a spiritual drama of enlightenment.“¹²⁴

Erst durch das Gebrechen der Erbin wird die Handlungsentwicklung legitimiert, da das Leiden die Intrige und die damit verbundene emotionale Zerrissenheit der Protagonisten motiviert. Obwohl dem gesundheitlichen Problem eine solch zentrale Stellung zuteil wird, bleibt sein Ursprung enigmatisch, wie der Autor betont: „The expression of her state and that of one’s intimate relation to it might therefore well need to be discreet and ingenious.“¹²⁵ Die Krankheit verbirgt sich hinter unausgesprochenen Zeichen und fördert damit zwei differente, einander diametral gegenüberstehende Interpretationsansätze, die entweder eine physisch oder eine psychisch motivierte Symptomatik befürworten. Besonders die Adaptationen sperren sich, eine seelische Problematik zu akzeptieren und konkretisieren die ungenauen Angaben als Krebs, Dysfunktion des Bluts oder Huntington Chorea.¹²⁶ Der Roman schließt als physische Ursache für Millys Leiden im sechsten Buch zumindest Schwindsucht explizit aus: „Not lungs, I think. Isn’t consumption, taken in time, now curable?“ (WD, 217). Die Aussage, Milly „won’t smell, as it were, of drugs. She won’t taste, as it were, of medicine. No one will know“ (WD, 217), stützt zudem die These der mental zu verortenden Diagnostik.

Ferner stünde das Verständnis einer körperlichen Störung konträr zur Vielschichtigkeit des James’schen Romans, da die Konstellation um eine unschuldige, todkranke Erbin, die von einem Paar um ihr Erbe betrogen wird, viel mehr eine melodramatische, denn eine realistische Struktur aufwiese. Indem Matthiessen die Parallelität zwischen Minnie Temple und Milly Theale nicht allein auf die Figurenkonzeption beschränkt, sondern auch biographische Hintergründe einbezieht, definiert er das Leiden der Erbin als Tuberkulose.¹²⁷ Zwar findet dieses Krankheitsbild Berücksichtigung im sentimentalischen Roman des 19. Jahrhunderts, doch steht Matthiessen damit einer Übermacht von Kritikern gegenüber, die Milly Theale vielmehr als Opfer einer psychischen Indisposition verstehen.¹²⁸ Denn auch dieser Interpretationszweig lässt sich mit biographischen Fakten belegen: sowohl bei Henry James’ Schwester Alice, als auch seiner Vertrauten Constance Fenimore Woolson wurde eine Depression festgestellt.

¹²⁴ James W. Gargano, „The Active Imagination: Milly Theale in James’s *The Wings of the Dove*“, in: *Topic: A Journal of the Liberal Arts* 50 (2000), S. 17-27; S. 21.

¹²⁵ Henry James, „Preface to the New York Edition“, S. 4.

¹²⁶ Vgl. hierzu auch Adeline R. Tintner, „Inoperable Cancer“, in: *Journal of History of Medicine* 42 (1987), S. 73-76.

¹²⁷ Vgl. F. O. Matthiessen, *The James Family*, S. 381.

¹²⁸ Vgl. etwa Virginia C. Fowler, Milly Theale’s Malady of Self, in: *Novel: A Forum on Fiction* 14 (1980), S. 57-74.

Gargano nähert sich einer Definition über die Figur Sir Luke Stretts, in dessen Verdikt er stärker den Seelen-, denn den Körperheiler erkennt.¹²⁹ Drei Mal konsultiert Milly den Mediziner, der die Leidensursache versteht, ohne die Erbin den typischen Untersuchungen zu unterziehen.

„He knows all about me, and I like it. I don't hate it a bit.” Still, however, Kate stared. „But could he, in so few minutes, ask you enough - ?” „He asked me scarcely anything – he doesn't need to do anything so stupid,” Milly said. „He can tell.” (WD, 145)

Während Mercer und Wangensteen das Krankheitsbild als Chlorose diagnostizieren,¹³⁰ plädiert Blackmur dafür, dass Milly an den Lebensbedingungen scheitert, mit denen sie konfrontiert wird.¹³¹ Cargill unterstreicht die These, begrenzt jedoch Blackmurs makrokosmische Argumentation auf das mikrokosmische Betrugsmotiv, das er unter „psychological murder“ subsumiert.¹³² Yeazell differenziert dieses Urteil, indem sie argumentiert, dass Milly sich der Wahrheit durchaus bewusst ist und nicht an der Aufdeckung der Intrige *per se* stirbt, sondern an Lord Marks Durchbrechung ihres Verdrängungsprozesses: „What kills Milly in the end is not the lovers' ambiguously kind deception, but Lord Mark's brutal truth.“¹³³

Diese Interpretation eines psychischen Leidens versteht den Tod nicht als fatalistisches Faktum, sondern als alternative Entscheidung zu Gunsten einer lebensbejahenden Zukunft. Cargill argumentiert, dass allein Millys Wille ihr Überleben, respektive Nicht-Überleben verantwortet: „The whole story of Milly Theale is the story of her will to live, strengthened by love, but finally destroyed by the revelation of the plot against her.“¹³⁴ In dieser Tradition interpretiert Joseph Millys Selbstaufgabe, die durch die Formulierung „she has turned her face to the wall“¹³⁵ (WD, 334) verbalisiert wird, als Suizid.¹³⁶ Die symbolische Abwendung vom

¹²⁹ Vgl. James W. Gargano, „The Active Imagination“, S. 26. Kimball sieht in der Person des Arztes eine Parallele zu James' eigenen medizinischen Behandlungen, denen er sich wegen des „obscure hurt“ unterziehen musste. Vgl. Jean Kimball, „The Abyss and The Wings of the Dove“, in: *Nineteenth Century Fiction* 4 (1956), S. 281-300; hier S. 286 ff.

¹³⁰ Vgl. Caroline G. Mercer / Sarah D. Wangensteen, „'Consumption, Heart-Disease, or Whatever': Chlorosis, a Heroine's Illness in The Wings of the Dove“, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 40 (1985), S. 259-285; S. 262.

¹³¹ Vgl. R. P. Blackmur, *Studies in Henry James*, hg. v. Veronica A. Makowsky, New York 1983, S. 71.

¹³² Oscar Cargill, *The Novels of Henry James*, New York 1971, S. 340.

¹³³ Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge*, S. 84.

¹³⁴ Oscar Cargill, *The Novels of Henry James*, S. 339. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Edwin T. Bowden, *The Themes of Henry James*, Yale UP, 1956, S. 93.

¹³⁵ Die Formulierung ist ein Bibelzitat aus dem 2. Buch der Könige, 20,2: „Then he turned his face to the wall, and prayed unto the Lord.“ Zur christologischen Metaphorik vgl. Adeline R. Tintner, *The Pop World of Henry James*, S. 71ff. Tintner führt die biblische Analogie so weit, dass sie mit den Figuren Lionel Croy und Lord Marc den Teufel assoziiert (vgl. hierzu besonders S. 75f.).

¹³⁶ Vgl. Mary J. Joseph, *Suicide in Henry James's Fiction*, New York: Peter Lang, 1994, S. 10f.

Leben impliziert eine selbstbestimmte, aktivische Handlung, so dass der Tod als Reaktion auf die Bewusstwerdung des Bösen gesehen wird.¹³⁷

Matthiessen widerruft diese Selbstmord-These nur indirekt, wenn er auf die Einführung Milly Theales im dritten Buch verweist, die mit dem dominanten Bild des Berggipfels unmittelbare Todesnähe evoziert.¹³⁸ Die Abgrund-Situation symbolisiert jedoch – als völliges Gegenteil – Millys Entscheidung für das Leben.¹³⁹ Denn was sich zunächst für Susan als möglicher Suizid darstellt, wird zur „Offenbarung“.¹⁴⁰

She wouldn't have committed suicide; she knew herself unmistakably reserved for some more complicated passage; this was the very vision in which she had, no little awe, been discovered. [...] During the breathless minutes of her watch she had seen her companion afresh; the latter's type, aspect, Marks, her history, her state, her beauty, her mystery, all unconsciously betrayed themselves to the Alpine air, and all had been gathered in again to feed Mrs. Stringham's flame. (WD, 89)

Ein *Notebook*-Eintrag unterstreicht, dass der Autor ebendieses Verständnis intendiert: „She is in love with life, her dreams of it have been immense, and she clings to it with passion, with supplication. ‚I don't want to die – I won't, I won't, oh, let me live; oh, save me!‘“¹⁴¹

Mit der alpinen Episode zeichnet sich folglich der Gegensatz zwischen der Unschuld des Naturraums (mit dem die Waise Milly, der jegliche soziale Prägung fehlt, gleichzusetzen ist) und dem „labyrinth“ (WD, 121) der Londoner Gesellschaft ab, an dem Milly am Ende zerbricht.

3.2.5 Die Darstellung der Intrige

Als weiteres topisches Thema, das – in Kombination mit Millys Krankheit – die kausale Verkettung der Handlung konstituiert, präsentiert sich die Intrigengestaltung. Das machiavellistische Schema fungiert als Projektionsfläche für psychologische Reflexionen, da *The Wings of the Dove* die Motivationen zu durchdringen sucht, die sich hinter den rein faktischen Hüllen verbergen.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 37.

¹³⁸ Vgl. F.O. Matthiessen, *The Major Phase*, S. 55.

¹³⁹ Die meisten Adaptationen verzichten, wahrscheinlich aus Budgetgründen oder aufgrund einer nötigen Limitierung der Handlungsorte, auf diese Episode, die das Verständnis des Milly-Charakters entscheiden beeinflusst. Lediglich Benoît Jacquots Adaptation inszeniert diesen Moment, ohne eine zusätzliche Destination einbinden zu müssen: Er verlegt die Szene in das venezianische Umfeld. Vgl. Kapitel 6.1.2.1.

¹⁴⁰ Vgl. James W. Gargano, „The Active Imagination“, S. 18.

¹⁴¹ Matthiessen / Murdock (Hgg.), *Notebooks*, S. 169.

Deshalb beginnt der Roman mit der Evokation des sozialen Rahmens, der sich in den kargen Räumlichkeiten in Bayswater symbolisch widerspiegelt und Kates Figur konditioniert. Hadley attestiert *The Wings of the Dove* eine äußerst sorgfältige Auseinandersetzung mit allen Gesellschaftsschichten, da auf die hermetische Abriegelung einer bestimmten Klasse, wie etwa in *The Golden Bowl* geschehen, verzichtet wird.¹⁴² „It is characteristic [...] that at significant moments in its narrative individual consciousness tends to spill over the usual constraints of class and perceive a world outside itself.“¹⁴³

Von den Arbeiterklassenverhältnissen, in denen Kate aufgewachsen ist, leitet der Roman zur makrokosmischen Parallelstruktur der Londoner Salonkultur über, die stellvertretend durch Lancaster Gate erschlossen wird. Für die Gesellschaftszeichnung der „upper class“ erweist sich die finanzielle Komponente als relevant, da zum Entstehungszeitpunkt von *The Wings of the Dove* Geld und Geldaristokratie aktuelle Themen darstellten, welche bereits in *The Art of Fiction* zum zentralen Motiv avancierten:

To what degree a purpose in a work of art is a source of corruption I shall not attempt to inquire; the one that seems to me least dangerous is the purpose of making a perfect work. As for the novel, I may say, lastly, on this score, that as we find it in England today, it strikes me as addressed in a large degree to ‘young people’ and that this in itself constitutes a presumption that it will be rather shy [...]. There is one point at which the moral sense and the artistic sense lie very near together.¹⁴⁴

Die Gesellschaft, die in Lancaster Gate zusammenfindet, folgt dem Prinzip der Berechnung.¹⁴⁵ Da der Roman emotionale Motive ausschließt, wird deutlich, dass Maud Lowder Kate Croy lediglich aufgrund ihres Warenwertes aufnimmt; auch die Aufmerksamkeit, die Milly Theale entgegengebracht wird, liegt in deren Ansehen als wertvolle Attraktion begründet. Mit Millys Ankunft erfährt die unilaterale Darstellung der korrupten und materiellen „Alten Welt“ eine negative Intensivierung, die durch die Kontrastierung mit einer unschuldigen Amerikanerin der „Neuen Welt“ – ganz in der Tradition des „international theme“ – forciert wird.

So steht die Intrigenplanung als *pars pro toto* des von Henry James als materialistisch orientiert empfundenen Europas am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Kates machiavellistischer

¹⁴² Vgl. Tessa Hadley, *The Imagination of Pleasure*, Cambridge UP, 2002, S. 116.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ James, Henry, „The Art of Fiction“, in: Miller, James E. Jr. (Hg.), *Theory of Fiction: Henry James*, Lincoln, UP of Nebraska, 1972, S. 27-44; S. 33.

¹⁴⁵ Alice Morgan, „Henry James: Money and Morality“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 12 (1970), S. 75-92; S. 80.

Plan resultiert allein aus ihrer Rezeption und Absorbierung der gesellschaftlich legitimierten Vormachtstellung materieller Werte. In diesem Verständnis liest Morgan *The Wings of the Dove* als Organisation von wechselseitigem Geben und Nehmen.¹⁴⁶ Die *quid pro quo*-Moralität spiegelt sich nicht nur in Kates Intrige, sondern auch in der Beziehung zu Merton Densher, der seine Beteiligung an eine Gegenleistung knüpft: „I’ll tell any lie you want, any your idea requires, if you’ll only come to me. [...] We can arrange it.“ (WD, 297) Der Betrug verbirgt sich hinter leisen Andeutungen und vorsichtigem Taktieren, bis die Intrige im achten Buch ihre explizite Besiegelung erfährt.

Don’t think, however, I’ll do *all* the work for you. If you want things named you must name them.’ [...] ,Since she’s to die I’m to marry her? [...] So that when her death has taken place I shall in the natural course have money?’“ (WD, 311)

Die Ausführung der Intrige vollzieht sich in der morbiden Schönheit Venedigs, an dem Ort, den Milly für ihr Sterben ausgewählt hat. Diese kognitive Entscheidung lässt vermuten, dass sie sich durchaus ihrer Funktion innerhalb des Intrigenschemas bewusst ist. Auch Kimball vertritt die These, dass die Erbin bereits durch Mrs. Lowders Aufgabe, herauszufinden, ob Merton Densher wieder aus New York zurückgekehrt ist, der Abgründe gewahr wird, mit denen sie konfrontiert werden wird.¹⁴⁷

Susie had an intense thought and then an effusion. ,My dear child, we move in a labyrinth.’ ,Of course we do. That’s just the fun of it!’ said Milly with a strange gaiety. Then she added: ,Don’t tell me that – in this for instance – there are no abysses. I want abysses. (WD, 121)

Auch die Erklärung „you don’t know how much I’m really on her [Kates] hands“ (WD, 235), impliziert eine selbstgewählte und beabsichtigte Auseinandersetzung mit der Gefahr, die von den Adaptationen überwiegend zugunsten einer flachen Täter-Opfer-Dichotomisierung vernachlässigt wird, wie die Einzelanalysen belegen werden.

Nicht nur Millys Verhalten evoziert die Komplexität der Intrige, sondern auch das der Gegenspielerin, das sowohl als egoistisch, als auch als altruistisch interpretiert werden kann. „It might have been in her face too that, well as she certainly would look in pearls, pearls were exactly what Merton Densher would never be able to give her“ (WD, 307) – diese Aussage symbolisiert Kates eigennützige Motivation, doch muss ebenfalls in die Waagschale

¹⁴⁶ Vgl. Alice Morgan, „Money and Morality“, S. 81.

¹⁴⁷ Vgl. Kimball, Jean, „The Abyss and ,The Wings of the Dove’“, in: *Nineteenth Century Fiction* 4 (1956), S. 281-300; S. 286.

geworfen werden, dass Kate Milly die sinnliche Erfahrung ermöglicht, gelebt, ergo: geliebt zu haben: „[...] we’re doing our best for her. We’re making her want to live.“ (WD, 308) Diese Komponenten vereinernd, verteidigt Janssen Kates Ränkespiel als Versuch, Materialismus und Idealismus zu kombinieren und sich somit vom *gros* der Londoner Gesellschaft abzugrenzen.¹⁴⁸ Die Intrige erwächst aus der Dichotomie, die sich in Kates Abhängigkeit von Dingen und Millys Suche nach Freiheit von Dingen konstituiert.¹⁴⁹

Für die Erbin ist es unmöglich, diese Autonomie zu erreichen, so dass sie der Intrige lediglich ihren Tod entgegensetzen kann. „[She] cannot exactly give up her money, but she can die, which gives the same result.“¹⁵⁰ Ihre aktive Präsenz endet signifikanterweise mit der Aussage „I want so to live“ (WD, 321) in Buch neun. Zwar erfolgt ihr Tod erst im zehnten Buch, doch verzichtet ihr Charakter mit der Selbstaufgabe, die in der Metapher „she has turned her face to the wall“ (WD, 334) Ausdruck findet, auf sein aktives Zugehensein. Ihr Tod und die damit verbundene Übertragung des Vermögens auf Merton initiiert am Ende nicht das ersehnte finanzielle Glück des Paares, sondern deren Trennung, so dass Cameron den Nachlass signifikanterweise als „novel’s ultimate manipulation“¹⁵¹ wertet.¹⁵²

Wie Hadley argumentiert, verunziert die Erbin mit ihrer verzeihenden Geste Kate in den Augen des Geliebten. Sie erwirkt posthum eine perspektivische Verschiebung, die den Journalisten fortan Milly selbst, und nicht länger ihr symbolbehaftetes, ätherisches Tauben-Bildnis wahrnehmen lässt.¹⁵³ „Ironically, when she falls deeper and deeper into Kate’s schemes, Milly rises higher in his estimation.“¹⁵⁴ O’Neill wertet Mertons Entscheidung für die Erbin als entscheidenden Kunstgriff, mit dem Henry James seiner Heldin die führende Stellung zuteil werden lässt, die er ihr im Vorwort der *New York Edition* zuspricht.¹⁵⁵

¹⁴⁸ Vgl. Roland R. Janssen, „The Power of Possession: Money and Marriage in *The Wings of the Dove*“, in: Singh / Paniker (Hgg.), *The Magic Circle of Henry James*, New York: Envoy, 1989, S. 26.

¹⁴⁹ Millicent Bell, *Meaning in Henry James*, S. 76.

¹⁵⁰ Alice Morgan, „Money and Morality“, S. 92.

¹⁵¹ Sharon Cameron, *Thinking in Henry James*, Chicago 1989, S. 124.

¹⁵² Auch Firebaugh dekonstruiert den idealistischen Blick auf Milly, der sie als Retterin und Merton Densher als gerettete Seele wahrnimmt. Vgl. Joseph J. Firebaugh, „The Idealism of Merton Densher“, in: *Texas Studies in English* 37 (1958), S. 141-154; S. 142.

¹⁵³ Vgl. Tessa Hadley, *The Imagination of Pleasure*, S. 142.

¹⁵⁴ Mary J. Joseph, *Suicide in Henry James’s Fiction*, S. 144.

¹⁵⁵ John P. O’Neill, *Workable Design. Action and Situation in the Fiction of Henry James*, Port Washington 1973, S. 122.

3.2.6 Figurenkonstellation und -konzeption

What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?¹⁵⁶
(Henry James)

Henry James' Romane versuchen, die Komplexität der menschlichen Psyche zu erfassen, wobei jedoch die Innensichten nur eine vermeintliche Lebensnähe vermitteln, da weder dem Erzähler noch den Figuren selbst das ungeteilte Bewusstsein über ihre Handlungsmotivation gewährt wird. Hauptsächlich bestimmt das Problem der Selbstwahrnehmung im Spiegel der anderen Figuren, respektive der Anderen in der eigenen Betrachtung, die reflexiven Passagen.

3.2.6.1 Der tektonische Bau als Spiegelung der Figurenkonstellation

In den ersten drei Büchern stellt der Autor sukzessiv seine Protagonisten vor, wobei Merton Denshers Situierung auf die Kate Croys folgt, so dass die Verbindung des Paares auf struktureller Ebene Verstärkung erfährt. Danach wechselt der Roman von der Londoner Szenerie in die Schweizer Bergwelt, wo Milly Theale, losgelöst von einem gesellschaftlichen Rahmen, eingeführt wird. Die Erbin beansprucht nicht nur das alpine Ambiente für sich, sondern auch die Kulisse Venedigs, die beide als Freiräume zu verstehen sind, die dem durch Konventionen beengten Londoner Umfeld gegenüberstehen.

Wie Muecke verdeutlicht, stellt der „Flügel der Taube“ nicht nur das zentrale Motiv der Charakterisierung Millys dar, sondern spiegelt sich ebenfalls bildlich in der Tektonik: Der Roman weist auf inhaltlicher Ebene ein zweidimensionales, asymmetrisches Muster auf, in dem sich die zweite Hälfte spiegelbildlich zur ersten verhält.¹⁵⁷ Der Roman beginnt mit einer Konstellation, die Kate und Densher durch räumliche Nähe eint, während Milly in der entfernten Schweiz weilt. Im nächsten Schritt tauschen die Erbin und der Journalist ihre ursprüngliche geographische Verankerung, da Milly nach London weiterreist, während Densher sich noch auf einer Dienstreise in Amerika befindet; das dualistische Gefüge wechselt von einem heterogenen zu einem rein weiblichen Gebilde.

¹⁵⁶ Henry James, „The Art of Fiction“, S. 37.

¹⁵⁷ Vgl. hier und im Folgenden D.C. Muecke, „The Dove's Flight“, in: *Nineteenth Century Fiction* 9 (1954), S. 76-78. Mueckes graphische Darstellung der Figurenkonstellation evoziert das Bild eines ausgebreiteten Flügels.

Ab Kapitel 5 erweitert sich das Beziehungsgefüge in London um seine triadische Komponente, die fortan in den Wahrnehmungen der einzelnen Figuren durchgängig präsent bleibt. Trotz dieser durch die Reflektorfiguren als dominant wahrgenommene Dreieckskonstruktion kommt es nur während der Nationalgalerie-Episode zu einem realen Zusammentreffen aller drei Beteiligten. Denn nachdem Kate ihre Intrige dargelegt hat, entfernt sie sich, um Densher und Milly alleine in Venedig zurückzulassen – erneut besteht das Dreiecksgefüge nur aus dem aktuellen Zugehensein zweier Figuren, während der dritte Charakter seine Präsenz in den Reflexionen der Anderen erfährt. Erst mit dem Tod der Erbin kommt es wieder zu einer Verbindung Kates und Mertons. Doch der triadische Charakter der Beziehung ist nicht mehr zu eliminieren; obwohl Milly nicht mehr lebt, klafft zwischen dem Paar eine Distanz, die Muecke durch einen graphisch größeren Abstand veranschaulicht, der der Einheit der Ausgangssituation gegenübersteht.¹⁵⁸

3.2.6.2 Milly Theale: Ätherisches Fabelwesen oder berechnende Manipulatorin?

Since I've lived all these years as if I were dead, I shall die, no doubt, as if I were alive.¹⁵⁹

Henry James bezeichnet *The Wings of the Dove* als Milly Theales Geschichte, „[...] that of a young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed [...]“.¹⁶⁰ Sie ist, ebenso wie Isabel Archer in *The Portrait of a Lady*, nach dem Modell von Henry James' früh verstorbener Cousine Minnie Temple konzipiert und repräsentiert den allegorischen Typus des „American Girl“.¹⁶¹

A less vulgarly, less obviously purchasing or parading person she couldn't have imagined; but it was, all the same, the truth that the girl couldn't get away from her wealth. She might leave her conscientious companion as freely alone with it as possible and never ask a question, scarce even tolerate a reference; but it was in the fine folds of the helplessly expensive little black frock; it was in the curious and splendid coils of hair, “done” with no eye whatever to the *mode du jour*; [...] She couldn't dress it away, nor walk it away, nor read it away [...]. That was what it was to be really rich. It had to be the thing you were. (WD, 113f)

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 78.

¹⁵⁹ James, Henry, *The Wings of the Dove*, S. 129.

¹⁶⁰ Henry James, „Preface to the New York Edition“, S. 3.

¹⁶¹ Vgl. Elizabeth Kaspar Aldrich, „Musing on the Model“, in: Neil Forsyth (Hg.), *Reading Contexts*, Tübingen 1988, S. 159-178; S. 162f.

Aus Außensichten heraus wird Milly vornehmlich in ihrer Funktion als Erbin wahrgenommen. Diese Fremdimpressionen werden um eine selbstreflexive Innensicht ergänzt, deren Glaubwürdigkeit zu bezweifeln ist.¹⁶² Vielmehr spiegelt die Psyche der Erbin ihre Bemühungen, ein Selbstbild zu konstruieren, das nicht nur die anderen Charaktere, sondern vor allem sie selbst täuscht.¹⁶³

Der Leser wird in *The Wings of the Dove* mit einer Vielzahl divergierender Kategorisierungsversuche konfrontiert, die versuchen, den Charakter der Erbin zu ergründen. Merton Densher und Lord Mark wollen sie aufgrund ihrer geographischen Herkunft zu klassifizieren (vgl. etwa WD, 227). Später rekurriert Lord Mark auf die bildende Kunst, um Milly greifbar zu machen (WD, 139), während Densher die Erbin posthum als „embodied poetry“ (WD, 337) ästhetisiert. Susan Stringham idealisiert Milly als ätherische „Byzantine princess“ (WD, 329), wohingegen für Kate und Maud die Bedeutung aus ihrem sozialen Status erwächst.

Da diese divergierenden, subjektiven Impressionen weder Sicherheit bezüglich der Fremd-, noch der Selbstwahrnehmung zulassen, gerieren sich vorrangig zwei Beurteilungen der weiblichen Protagonistin, die sie entweder als *femme fragile* oder als starke Heldin, die bewusst ihre Funktion innerhalb des triadischen Gefüges akzeptiert, betrachten.

Millys Figur wird durch die Diskrepanz zwischen materieller Erfüllung einerseits und existentiellstem Verlangen andererseits gelenkt. Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, die Rolle, die die Erbin im Kontext der Intrige annimmt, als aktive Entscheidung zu werten, welche die Rahmensituation durchaus erfasst.¹⁶⁴ Gargano verteidigt Milly Theale gegen das Bild der passiven, nicht zugänglichen Figur, das ihr anhaftet.¹⁶⁵ Bei oberflächlicher Betrachtung drängt sich vielfach die Dichotomisierung einer unschuldigen, sanften Heldin auf, die zum Opfer von Kates machiavellistischer Intrigenplanung wird.¹⁶⁶ Bradbury ist überzeugt, dass der Leser, in seinem Wunsch nach Sicherheit und der Gewohnheit, Charaktere

¹⁶² Vgl. Linda S. Raphael, *Narrative Skepticism*, S. 91.

¹⁶³ Vgl. hierzu insbesondere die psychoanalytische Studie von Boswell, die Millys Angst, zu sehen, als eigentliche Furcht vor dem „Gesehenwerden“ diagnostiziert. Jill Boswell, „Missing What Was True“, in: *The International Journal of Psychoanalysis* 86 (2005), S. 1161-1173.

¹⁶⁴ Firebaugh argumentiert, dass Milly bereit ist, für „human involvement“ den Preis zu zahlen. Vgl. Joseph J. Firebaugh, „The Idealism of Merton Densher“, in: *Texas Studies in English* 37 (1958), S. 141-154; S. 146. Sandeen hingegen deutet Millys Handeln nur als scheinbar selbstbestimmt, da sie sich unbewusst der Intrigenplanung fügt und in der späteren Betrugsaufdeckung Enttäuschung erfährt. Vgl. Ernest Sandeen, „The Wings of the Dove and The Portrait of a Lady“, in: *PMLA* 69, S. 1060-1075.

¹⁶⁵ Vgl. James W. Gargano, „The Active Imagination“, S. 17.

¹⁶⁶ Vgl. Gabriele Botta, „Christussymbolik“, S. 141. Bottas Argumentation folgend, spiegelt Milly durch ihre Krankheit und das erduldeten Ausbeuten seitens Kate und Merton die Leidensgeschichte Christi wider.

zu stereotypisieren, gerne das eindimensionale Schema adoptiert, das nur zwischen „gut“ und „böse“ differenziert.¹⁶⁷ Auch Mrs. Stringhams Verständnis einer zerbrechlichen Heldin wird eher vom Leser akzeptiert, als das des robusten und außergewöhnlichen Charakters, den Henry James gezeichnet hat.¹⁶⁸ Doch widerlegen die binären Frauencharaktere, die sowohl eine „offene“, als auch eine „verdeckte“ Täterschaft personifizieren, die problemlose Rezeption einer klassischen Schwarz-Weiß-Polarisierung.¹⁶⁹ Denn während Kates Manipulation offen zu Tage tritt, handelt Milly eher versteckt:

There is a refined relation [...] between the operations of society and those of the narrative structure: the workers in one connection are the worked in another, and the whole alternates between overt display and duplicity, conscious manipulation and exposure to unseen forces.¹⁷⁰

Das vorherrschende Verständnis von Milly als Opfer wird durch die Tauben-Symbolik gefördert. Kate entwirft diesen Vergleich, der Psalm 55.6 aus dem Alten Testament entlehnt ist,¹⁷¹ da der biblische Vogel mit den Qualitäten konnotiert ist, die von Millys Rolle im machiavellistischen Schema gefordert werden. So fügt sich die Erbin dergestalt ihrer Bestimmung, dass sie ihre „Taubenhaftigkeit“ mit einer Lüge gegenüber Maud Lowder manifestiert, die Kate und Merton deckt. „She had felt in a rush all the reasons that would make it the most dovelike. [...] I don't *think*, dear lady, he's here.“ (WD, 174) Im weiteren Verlauf absorbiert Milly mit skeptischer Distanz die Implikationen der Ikonographie.¹⁷² Zunächst noch Ausdruck ihrer Verletzbarkeit, eröffnet diese Symbolik der Erbin später eine Chance, sich gegen das Ränkespiel aufzulehnen:

Milly was indeed a dove; this was the figure, though it most applied to her spirit. [...] exceptionally under the impression of that element of wealth in her which was her power, which was a great power, and which was dove-like only so far as one remembered that doves have wings and wondrous flights, have them as well as tender tints and soft sounds. (WD, 307)

Auch Preston hebt die Ambivalenz des Taubencharakters hervor, die aus der Verschmelzung der ideellen mit der materialistischen Determinierung Millys resultiert: „Before she flew quite away from an ungrateful earth, she spread her white wings in such a manner as to include in a

¹⁶⁷ Vgl. Nicola Bradbury, *The Later Novels*, S. 83.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 87.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ „And I said: oh, that I had wings like a dove! Then I would fly away and be at rest.“

¹⁷² Vgl. Tessa Hadley, *The Imagination of Pleasure*, S. 137.

double blessing the two persons who had most atrociously wronged her.“¹⁷³ So bewertet Bell Milly als überlegen, da ihr Ränkespiel den Leser zwingt, den vermeintlichen Erfolg von Kates Plan zu reevaluieren.¹⁷⁴

In den filmischen ebenso wie in den szenischen Adaptationen gehen diese „Grauschattierungen“, welche die Erbin zwischen Opfer- und Täterschaft situiert, überwiegend zugunsten einer Stilisierung zur Märtyrerfigur verloren, wie in den nachfolgenden Einzelanalysen zu zeigen sein wird.

3.2.6.3 Kate Croy: Altruistische Freundin oder egoistische Intrigantin?

Obwohl Henry James in der *New York Edition* betont, die Handlung um Millys Figur herum zu zentrieren, bestimmen zwei Heldinnen den Roman. Beide repräsentieren traditionelle Archetypen, wobei Millys Physiognomie sich spiegelbildlich zu Kates verhält. Die Erbin konstituiert sich als

slim, constantly pale, delicately haggard, anomalously, agreeable angular young person [...] whose hair was somehow exceptionally red even for the real thing, which it innocently confessed to being and whose clothes were remarkably black even for robes of mourning which was the meaning they expressed. (WD, 77)

Die zweite Protagonistin wird als kämpferische Löwin charakterisiert, wodurch ein Gegensatz zum zarten Taubenbild, das Milly personifiziert, evoziert wird.

She would have been meanwhile a wonderful lioness for a show, an extraordinary figure in cage or anywhere; majestic, magnificent, high-coloured, all brilliant gloss, perpetual satin, twinkling bugles and flashing gems, with a lustre of agate eyes, a sheen of raven hair, a polish of complexion that was like that of well-kept china and that as if the skin were too tight-told especially at curves and corners. (WD, 37)

Der äußere Rahmen lässt keine Gelegenheit ungenutzt, die Opposition der weiblichen Figuren zu verstärken: Während Millys Präsenz von hellen Farbeindrücken umgeben wird, wirkt die Katesche dunkel; etabliert die Schweizer Bergwelt die Erbin als Naturgeschöpf, definiert sich ihre Freundin als Produkt der Gesellschaft; ist Millys Handeln psychisch angelegt, ist das der

¹⁷³ Harriet Waters Preston, in: „Atlantic“, Januar 1903, S. 77-82. Abgedruckt in: Roger Gard (Hg.), *Henry James: The Critical Heritage*, London 1968, S. 332-334; S. 333f.

¹⁷⁴ Vgl. Millicent Bell, *Meaning in Henry James*, S. 323.

anderen physisch.¹⁷⁵ So konstruiert Henry James eine Gegensätzlichkeit, in der er gleichwohl die mutuelle Ergänzung der Heldinnen verortet.

Certain aspects of the connexion [sic] of these young women show for us, such is the twilight that gathers about them, in the likeness of some dim scene in a Maeterlinck play; we have positively the image, in the delicate dusk, of the figures so associated and yet so opposed, so mutually watchful: that on the angular, pale princess, ostrich-plumed, black-robed, hung about with amulets, reminders, relics, mainly seated, mainly still, and that of the upright, restless, slow-circling lady of her court, who exchanges with her, across the black water streaked with evening gleams, fitful questions and answers. (WD, 264)

Ihre Verbindung wird von einem versteckten Wettkampf gelenkt, da die eine besitzt, wonach die andere strebt. Milly richtet ihren Neid auf Kates Lebenswillen, wohingegen Letztere sich Millys Freiheit wünscht: „Milly's range was thus immense; she had to ask nobody for anything, to refer nothing to anyone; her freedom, her fortune and her fancy were the law.“ (WD, 115) Dennoch erfasst sie die Erbin nicht als „person to change places, to change even chances with“ (WD, 115).

Fernab der Charakterisierung, die sich aus der Opposition zur Co-Protagonistin abzeichnet, ist Kate ebenso differenziert als Individuum zu betrachten wie zuvor Milly. Auch bezüglich ihrer Figur erscheint es sinnvoll, die stereotype Stigmatisierung zu vermeiden, die zahlreiche Kritiker ihr zusprechen.¹⁷⁶ Zwar adaptiert Kate die Rolle der Intrigantin, ist aber, Mitchell folgend, als restringierteste Figur des Romans zu beurteilen. Sie avanciert zur fatalistischen Figur, denn trotz aller Bemühungen, aktiv ihrer Problematik zu entfliehen, wird sie immer wieder in ihre Ausgangssituation zurückgeworfen, wie die Kongruenz von Romananfang und -ende belegt. „The narrative deprives her of a will by perpetually returning her to the same place and pattern.“¹⁷⁷ Bereits in der Expositionsszene wird das Wechselspiel von Selbst- versus Fremdbestimmung stilistisch reflektiert: „She waited, Kate Croy, for her father to come, but he kept her unconscionably, and there were moments at which she showed herself, in the glass over the mantel, a face positively pale [...]“ (WD, 21) [Hervorhebung der Verfasserin].

¹⁷⁵ Vgl. Matthiessen / Murdock (Hgg.), *Notebooks*, S. 146: „I see the spectacle in the different natures of the two girls. Vgl. diesbezüglich auch Susan Mizruchi, *The Power of Historical Knowledge. Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*, Princeton 1988.

¹⁷⁶ J. A. Wards Studie *The Imagination of Disaster: Evil in the Fiction of Henry James*, Lincoln 1961 verurteilt Kates Intrige als „monstrous crime“ (S. 106); Granville H. Jones' Arbeit *Henry James's Psychology of Experience*, The Hague 1975 spricht Kate eine rein materiell motivierte Dynamik zu und vermutet, dass sie denjenigen heiraten würde, der das Vermögen erbt, sei es Densher oder Lord Mark (vgl. S. 174).

¹⁷⁷ Lee Clark Mitchell, „The Sustaining Duplicity of The Wings of the Dove“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 29 (1987), S. 187-214; S. 188.

So bezeugt *The Wings of the Dove* Kates sisyphosgleichen Versuch, sich gegen eine verwehrte Selbstverwirklichung aufzulehnen. Wie Graham argumentiert, konstituiert diese für Kate so prekäre Ausgangssituation einen Großteil der Handlungsdynamik, da die junge Frau die moralische Ambiguität einer diplomatischen Lebenshaltung repräsentiert.¹⁷⁸ Ihr Konflikt entwickelt sich aus der Opposition zu den negativ besetzten familiären Figuren, die Kate lediglich ob ihres Marktwerts wahrnehmen. Nicht Kates eigene, sondern die monetäre Motivation der Antezedenten zwingt sie, einen Balanceakt zwischen Eigeninteresse und Fremdverantwortung zu vollführen. Ihre Verstrickung innerhalb der sozialen Prozesse spiegelt sich in der Sublimation des individuellen Selbst zugunsten der Rolle, in der Maud Lowder sie sehen will.¹⁷⁹

[...] the 'value' Mrs. Lowder had attached to her. [...] this was what Kate had to do for the character she had undertaken, under her aunt's roof, to represent. [...] Densher saw himself for the moment as in his purchased stall at the play; the watchful manager was in the depth of a box and the poor actress in the glare of the footlights. (WD, 206)

Densher wohnt als passiver Beobachter, „relegated to mere spectatorship, a paying place in the front, and one of the most expensive“ (WD, 207), der Szene bei. Auch Milly sieht Kate „in a current determined [...] by others“ (WD, 195), worin sich ihre Impression mit der Denshers deckt; der uneindeutigen und ambivalenten Interpretation von Millys Figur wird somit die klar umreißbare Charakteranalyse Kates gegenübergestellt.

3.2.6.4 Merton Densher: Die Eindimensionalität des männlichen Protagonisten

Ohne Merton Denshers Beteiligung ist die Intrige nicht umsetzbar, doch scheint die Wahrnehmung des Lesers die finale Schuldfrage alleine Kate zuzuschreiben. Diese Rezeption resultiert nicht zuletzt aus der unsicheren Gestaltung des männlichen Protagonisten, den Henry James nach dem realen Vorbild des Journalisten Morton Fullerton figuriert.¹⁸⁰ Die Charakterisierung seines literarischen Pendants erfolgt *per negationem*:

¹⁷⁸ Vgl. Kenneth Graham, *The Drama of Fulfilment*, Oxford: Clarendon Press, 1975, S. 165. Auch Yeazell betont die positive Komponente dieser Situation, die Kates „ability to reshape the world according to the demands of her imagination“ verdeutlicht: Ruth Bernard Yeazell, *Language and Knowledge*, S. 83.

¹⁷⁹ Vgl. Tessa Hadley, *The Imagination of Pleasure*, S. 134.

¹⁸⁰ Morton Fullerton gilt als langjähriger Freund Henry James'. 1890 lernt der Schriftsteller den Amerikaner kennen, der bei Londoner „Times“ arbeitet. Seine Schwäche zeigt sich darin, dass er nach Paris geschickt wird, um Chefredakteur Henri de Blowitz zu untergraben, was er jedoch nicht wagt. Vgl. Leon Edel, *Henry James. Letters*, Vol. IV, 1895-1916, Harvard UP 1984, S. xxiv: „Like Merton Densher, he was not capable of that kind

Longish, leanish, fairish young Englishman, not unamenable, on certain sides, to classification – as for instance by being a gentleman, by being rather specifically one of the educated, one of the generally sound and generally civil; yet, though to that degree neither extraordinary nor abnormal, he would have failed to play straight into an observer's hands. He was young for the House of Commons, he was loose for the Army. [...] he was [...] too much in his mere senses for poetry and yet too little in them for art. (WD, 46)

Denshers Schwäche spiegelt sich darin, dass er keine individuelle Facette entwickelt, sondern sich den Anforderungen der jeweiligen Frauencharaktere anpasst.¹⁸¹ „With Kate he speaks the language of hard cash transactions [...]. With Milly he functions through the passive channels of perception and retrospection.“¹⁸² Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, erweist sich der Journalist als Frauenliebhaber, da sowohl Kate als auch Milly die von unterschiedlicher Herkunft sind, sich in ihn verlieben, ebenso wie er sich der Sympathie Mauds und Susans sicher sein kann. Preston kann dies nicht nachvollziehen: „the hero neither says nor does anything in character which would in the least explain why one woman should have been ready to sacrifice her life for him.“¹⁸³

Densher lässt zu, dass Kate ihn manipuliert. In seiner Passivität erkennt Ammentorp die Umkehr des normativen Geschlechterverhältnisses,¹⁸⁴ denn während Kate plant, fungiert der Journalist als unreflektierte Exekutive, wie auch sein Selbstwahrnehmung bestätigt: „You keep the key of the cupboard, and I foresee that when we're married you'll dole me out my sugar by lumps.“ (WD, 196) Die „Feminisierung“ tritt verstärkt in Gegenüberstellungen mit den männlichen Protagonisten Lord Mark und Luke Strett hervor, denn vor einem gleichgeschlechtlichen Gremium möchte der Journalist seine passive Lenkbarkeit nicht rechtfertigen.¹⁸⁵

Die widerstandlose Haltung des Journalisten ist zugleich als Verfahren zu werten, die wahre Duplizität seines Handelns vor sich selbst zu verbergen, indem er sich selbst vorspiegelt, für Kate zu agieren. „He shrinks from judging the plan which is so special to

of aggression.“ Chris Brown hingegen versteht Merton Densher als Personifikation Ford Madox Fords. Vgl. Chris Brown, „Densher and Ford“, in: *The Henry James Review* 13.2 (1992), S. 198-202.

¹⁸¹ Pippin sieht in Denshers Verlust von definierter Identifikation und Moral frühe Züge des Modernismus verankert. Vgl. Robert B. Pippin, *Henry James and Modern Moral Life*, Cambridge UP, 2000.

¹⁸² Kumkum Sangari, „Not Knowing, But Only Guessing“, S. 294.

¹⁸³ Harriet Waters Preston, in: Gard (Hg.), *The Critical Heritage*, S. 334.

¹⁸⁴ Vgl. Julie Olin-Ammentorp, „'A Circle of Petticoats': The Feminization of Merton Densher“, in: *Henry James Review* 15 (1994), S. 38-54, insbesondere S. 39-41. Ammentorp zitiert diesbezüglich Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 302: „He was glad there was no male witness; it was a circle of petticoats; he shouldn't have liked a man to see him.“

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 41.

Kate, calmly deceiving himself by thinking ‚he had himself as yet done nothing deceptive‘.¹⁸⁶

Der Konflikt des männlichen Protagonisten erwächst einerseits aus seiner Loyalität Kate gegenüber, andererseits aus der Gewissheit, dass die Wahrheit Milly umbringt. So versucht er, die Schuld am Tod der Erbin zunächst auf Lord Mark abzuwälzen, indem er ihn aus dem Blickwinkel betrachtet, den er auf sich selbst verwehrt.¹⁸⁷

The weather had changed, the rain was ugly, the wind wicked, the sea impossible, *because of* Lord Mark. It was because of him, *a fortiori*, that the palace was closed. (WD, 331)

Die zuvor aufgestellte These, der Rezipient beschuldige Kate als Alleinverantwortliche, findet darin Unterstützung, dass Merton Densher seine Mitschuld ohne Konsequenzen von sich weisen darf. Im Gegenteil durchläuft er eine moralische Läuterung, nachdem er sich der passiven Rolle, der er sich bislang gefügt hat, verweigert.¹⁸⁸ Mit der aktiven Entscheidung gegen Kate vollzieht sich seine Katharsis, wohingegen ungewiss bleibt, wie Kates Psyche den Intrigenverlauf reflektiert.

3.2.7 Zeitgenössische Rezeption

Bereits im Erscheinungsjahr 1902 polarisiert der Roman, der einerseits als hohe Kunst gelobt, andererseits als zu kompliziert verworfen wird. Sangari verortet diese Spaltung in der Umbruchphase zwischen zwei Literaturepochen, bei denen Anhänger des erwachenden Modernismus gegen Verfechter des bestehenden Realismus argumentieren.¹⁸⁹ Mowbray etwa verwirft James' Roman, ob seiner Opazität, als Erzählung, die nie erzählt wird.¹⁹⁰

Hayes' Anthologie, welche alle zeitgenössischen Rezensionen vereint, die zur ersten Herausgabe von *The Wings of the Dove* erschienen sind, macht deutlich, dass dem Werk unisono primär seinen Umfang vorgehalten wird.¹⁹¹ Die Kritik richtet sich nicht gegen den Künstler James im Allgemeinen, sondern gegen sein ausuferndes Schaffen im Speziellen. „If

¹⁸⁶ Milton Kornfeld, „Villany and Responsibility in *The Wings of the Dove*“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 14 (1972), S. 337-346; S. 342.

¹⁸⁷ Vgl. Julie Olin-Ammentorp, „The Feminization of Merton Densher“, S. 43.

¹⁸⁸ Mizruchi argumentiert, dass Densher stagniert, wohingegen Kate an der Intrige wächst. Vgl. Susan Mizruchi, *The Power of Historical Knowledge*, S. 87.

¹⁸⁹ Kumkum Sangari, „Not Knowing, But Only Guessing“, S. 302f.

¹⁹⁰ J. P. Mowbray, „The Apotheosis of Henry James“, in: *Critic* 41 (1902), nachgedruckt in: Roger Gard (Hg.), *Henry James: The Critical Heritage*, New York 1968, S. 327-332; S. 328ff.

¹⁹¹ Kevin J. Hayes. *Henry James. The Contemporary Reviews*, Cambridge 1996.

Mr. James had devoted half the space to his story, told it with no unnecessary mysteries of language and of thought, he would have written one worthy of his genius“¹⁹², urteilt die *London Daily News*. Auch die *Pall Mall Gazette* bemerkt:

If it be possible to say a thing in three words, Mr. James will generally use thirty, and use them so well that you forget what the three words were, or, indeed, that there was any mode of expression save that adopted by him.¹⁹³

Vernon Lee beschreibt die Charakteristika, die der ideale Henry James-Leser erfüllen sollte, als „intellectual, as distinguished from an impulsive or imageful person“¹⁹⁴, denen sich die *Illustrated London News* anschließt, indem sie den Roman ironisch als Mentaltraining empfiehlt.¹⁹⁵

Henry James war sich der schwierigen Rezeption durchaus bewusst, da er in einem Brief an William Dean Howells „it is long – probably too long“¹⁹⁶ zu bedenken gibt. Gleichzeitig kritisiert er jedoch die „inattentiveness of the contemporary reader“¹⁹⁷. Die bereits im einleitenden Kapitel dargestellte Haltung, die Henry James hinsichtlich der Theaterproduktion einnimmt, spiegelt sich in seinem Verständnis der Literaturproduktion, die stets den formalästhetischen Stil über die Anforderungen der breiten Masse stellt. Deshalb versteht Gard *The Wings of the Dove* als anspruchsvolles Kunstwerk, das aus einer Massenkultur hervorsteht: „It’s a long time since modern English fiction has presented us with a book which is so essentially a book; a thing, conceived, and carried on, and finished in one premeditated strain; with unbroken literary purpose and serious, unflagging literary skill.“¹⁹⁸

¹⁹² „Mr. Henry James’s New Story“, in: *London Daily News* vom 8. September 1902, S. 6; nachgedruckt in: Hayes, *Contemporary Reviews*, S. 367

¹⁹³ „Individualism“, in: *The Pall Mall Gazette*, 7. Oktober 1902, S. 4; nachgedruckt in: Hayes, *Contemporary Reviews*, S. 375.

¹⁹⁴ Vernon Lee, zitiert nach: Seymour Chatman, *The Later Style*, S. 58.

¹⁹⁵ „The Wings of the Dove by Mr. Henry James“, in: *Illustrated London News*, 27. September 1902, nachgedruckt in: Hayes, *Contemporary Reviews*, S. 464.

¹⁹⁶ Henry James’ Brief vom 25. Januar 1895, in: *Letters*, S. 224.

¹⁹⁷ Brief vom 11. Dezember 1902, ebd., S. 286.

¹⁹⁸ Gard, „Mr. James’s New Novel“, in: *Times Literary Supplement*, September 1902, S. 319.

4 VOM BUCH AUF DIE BÜHNE: SZENISCHE ADAPTATIONEN DER *WINGS OF THE DOVE*

4.1 Das Theater – Henry James' große, unerfüllte Liebe

„[...] the dramatic form seems to me of all literary forms the noblest.“¹⁹⁹
(Henry James)

Der Grundstein von Henry James' lebenslanger Leidenschaft für das szenische Medium wird in seiner Kindheit gelegt. Seitdem die Bühne als ideale, persönliche Ausdrucksform erachtend, wagt der Künstler in den Jahren 1890-1895 den Schritt zum Dramatiker.²⁰⁰ Die Entscheidung wird vor allem von seinem Bestreben motiviert, endlich den ersehnten Ruhm zu erlangen, der ihm als Schriftsteller verwehrt bleibt.

„Adaptation was as dominant a force in the older James' mind as was 'the international theme' in the younger. Concentration upon this fact reveals a new, more intelligible oeuvre,“²⁰¹ betont Greenwood James' Wissen um Transformationsprozesse, die ein Medienwechsel verlangt. Weiterhin versteht der Künstler, dass Erfolg sich nur dann einstellt, wenn er seine Romane dergestalt modifiziert, dass sie den Unterhaltungswert gewährleisten, den das Theaterpublikum fordert. Deshalb wählt James 1883 für seine erste szenische Bearbeitung seine populärste Novelle *Daisy Miller* (1878), die zudem für die Bühnenumfassung mit einem „happy end“ versehen wird. Außer Acht lassen James' Überlegungen hingegen, dass nicht nur äußere Faktoren umzuformen sind. Unverändert überträgt er detaillierte Charakterisierungen und psychologische Strukturen, die deutlich die außersprachlichen Mittel überwiegen und das Stück in dieselbe Langatmigkeit verfallen lassen, die auch seinen Romanen zur Last gelegt wird.²⁰² Zwar lobt eine Besprechung aus dem Jahre 1909 die anspruchsvolle Sprache des Autors, „what a pleasure it must be for the players to have

¹⁹⁹ Henry James' Kritik an Tennysons Drama *Queen Mary*, erschienen in *Galaxy*. Zitiert nach Leon Edel (Hg.), *The Complete Plays*, S. 33.

²⁰⁰ Leon Edels Biographie subsumiert diese Phase unter *The Middle Years*.

²⁰¹ Christopher Greenwood, *Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James*, London: Ashgate, 2000, S.2.

²⁰² Für *Guy Domville* plante Henry James eine Spielzeit von vier Stunden ein, eine für die französische Bühne adäquate Spanne; Londoner Theateraufführungen hingegen dürfen nur zwei Stunden dauern, da sie den vorgegebenen Zeitrahmen, der sich zwischen Dinner und dem letzten Zug in die Vororte erstreckt, nicht verletzen dürfen. Deshalb wurde ein Akt aus der Mitte des Stücks gestrichen, was nicht zum Verständnis des Stücks beitrug.

Vgl. hierzu: Sheldon M. Novik, „Henry James on Stage“, S. 20.

continuously to talk Henry James“²⁰³, doch weichen die sich über mehrere Zeilen erstreckenden, verschachtelten Sätze von den Ansprüchen einer szenischen Darstellung ab.

Spectators hear words spoken in performance at a slower pace than that at which most of us read them. The sheer number of words required to construct meanings in an adaptation for performance is therefore considerably less than that employed in the original work of fiction.²⁰⁴

Trotz der Sorgfalt, die der Autor der Bearbeitung seines eigenen Textes entgegenbringt, wird die szenische *Daisy Miller*-Fassung nicht aufgeführt. Ihre Veröffentlichung im *Atlantic Monthly* erntet harsche Kritik, die James erst acht Jahre später, mit der Adaptation seines Romans *The American* (1877), einen erneuten Bühnenversuch wagen lässt. Das Spiel feiert allein in der Provinz und in Schottland Erfolge, wohingegen es beim Londoner Publikum durchfällt.²⁰⁵ Obwohl George Bernard Shaw als Fürsprecher auftritt – „there is no reason why life as we find it in Mr. James’ novels [...] should not be represented on the stage.“²⁰⁶ – findet der Dramatiker James keine gemeinsame Ebene mit seinem Theaterpublikum. Kari Wolfsjäger verortet sein Scheitern im Missverstehen der Rezipientenforderungen: Henry James glaubt, sein Niveau senken zu müssen, um dem englischen Publikum gerecht werden zu können.²⁰⁷ So trennt er das theatralische Prinzip des *delectare et prodesse*, indem er das ästhetische Vergnügen betont, den gesellschaftlichen Nutzen aber vernachlässigt. Der Schriftsteller scheitert als Bühnenautor, weil er unfähig ist, die Realität des zeitgenössischen Theaters anzuerkennen.²⁰⁸ So stirbt mit der misslungenen Premiere von *Guy Domville*, die Henry James’ Bühnenjahre beendet, der Impuls, *The Wings of the Dove* als dramatische Fassung zu konzipieren.²⁰⁹

²⁰³ „Mr. Henry James’s New Novel“, in: *The Times*, 19. Februar 1909, S. 12.

²⁰⁴ Peter Reynolds, *Novel Images*, S. 9.

²⁰⁵ Die zwischen 1894 und 1895 entstandenen Komödien *Tenants* und *Disengaged* sowie *The Album* und *The Reprobate* werden nur gedruckt, nicht aufgeführt.

²⁰⁶ George Bernard Shaw, „Mr. James’ Work“ in: *Saturday Review*, 12. Januar 1895, S. 6/7.

²⁰⁷ Kari Wolfsjäger, *Henry James’ Bemühen um das Theater*, Köln, 1986, S. 143.

²⁰⁸ Ebd., S. 142.

²⁰⁹ Vgl. Matthiessen / Murdock (Hgg.), *Notebooks*, S. 174.

4.2 Guy Bolton, *Child of Fortune* (1956)

Henry gave up the stage, but the stage was not to give up Henry.²¹⁰
(Charles P. Snow)

Posthum erkennt die Theaterszene das dramatische Potential des James'schen Werkes. Als erste szenische Adaptation präsentiert Guy Bolton sein Stück *Child of Fortune*, das vom 13. November bis zum 1. Dezember 1956 unter der Regie von Jed Harris im Royale Theatre am New Yorker Broadway aufgeführt wird.²¹¹

4.2.1 Inhalt und Handlungsverlauf von *Child of Fortune*

Einen Ausweg suchend, mit ihrem heimlichen Geliebten Richard Denning²¹² zusammenleben zu können, bittet Kate Croy ihren Vater um Unterstützung. Von ihm erfährt sie jedoch ebenso wenig Zuspruch wie von ihrer Tante Maud Lowder, denn beide wollen – aus unterschiedlicher Motivation heraus – Kate in einer finanziell wohlhabenden Verbindung sehen. Da auch Dennings mageres Journalistengehalt keine ausreichende Versorgung bereitstellen kann, versteht dieser einen beruflichen Aufenthalt in Amerika als letzte Möglichkeit, dem Paar eine gemeinsame Zukunft zu sichern.

Richard war bereits zuvor in New York, wo er Freundschaft mit Milly Temple geschlossen hat, einer amerikanischen Erbin, die nun als Gast bei Maud Lowder residiert. Milly bietet Denning finanzielle Unterstützung an, damit er sich auf sein Romanprojekt konzentrieren kann, doch er lehnt ab: „there's nothing more revolting.“²¹³ Für Kate reflektiert Millys Angebot deren Liebe zu Richard. Als Sir Luke Strett Kate kurz darauf wissen lässt, dass die Erbin innerhalb eines Jahres sterben wird, reift in der jungen Frau ein Plan: Richard soll Milly heiraten, um für sie, zum einen, die verbleibenden Monate glücklich zu gestalten

²¹⁰ Charles P. Snow, *The Realists. Portraits of 8 Novelists*, Macmillan London, 1978, S. 217.

²¹¹ Vgl. Internet Broadway Database, *Child of Fortune*, in: www.ibdb.com/production.asp?ID=2583 [Stand: 11. 11. 2006].

²¹² Wie in den folgenden Adaptationen zu sehen sein wird, erfährt der Name „Merton Densher“ häufig eine Transformation. Wird er in *Child of Fortune* zu Richard Denning, nennt Christopher Taylor seinen männlichen Protagonisten „Merton Denver“, in Douglas Moores Oper wird er als Miles Dunster imaginiert. Leon Edel erklärt diesen Prozess durch die Assonanz von „Densher“ und dem werbungskonnotierten Begriff „denture“ (engl. „das Gebiss, die „dritten Zähne“). Vgl. Leon Edel, „Henry James and the Performing Arts“, in: *Henry James Review* 10.2 (1989), S. 105-112; S. 107.

²¹³ Guy Bolton, *Child of Fortune*, New York: Dramatist Play Service, 1957, S. 17.

und zum anderen, um ihr Erbe zu sichern, das für das Paar eine unbelastete Zukunft verspricht.

Indes plant Milly ihre Venedigreise, der sich nicht nur ihre amerikanische Reisebegleiterin Susan Shepherd, sondern auch Kate und Maud anschließen. Auch Richard Denning verschlägt es in die Lagunenstadt, da eine Zeitung ihm den Auftrag erteilt, ein neues Lido zu bewerben. Was das Paar als glücklichen Zufall wertet, ist ein von Milly fingiertes Arbeitsangebot, das nicht existierende Auftraggeber vorschreibt, um dem Journalisten auf diesem Weg finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen.

Für Kate besiegelt Richards Anwesenheit in Venedig den in London aufgestellten Plan. Doch die Intrige verläuft nicht in den vorgesehenen Bahnen. Durch die Liebe zu Richard erfährt Millys Krankheit eine enorme Verbesserung, die ihren Tod in weite Ferne rücken lässt. Richard kann die Erbin aber nicht verlassen, denn aufgrund seiner moralischen Prädisposition fühlt er sich ihr gegenüber verpflichtet. Wohl merkend, dass Richards Gefühle im Gegenzug ihr gegenüber abkühlen, gibt Kate ihren Geliebten frei; eine Geste, die in ihrer Weiterreise nach Griechenland Ausdruck findet. Milly hingegen verzichtet auf die Ägäisreise und bleibt mit Richard in Venedig.

Lord Marc Annersley zeigt sich über Millys Entscheidung enttäuscht, da er den Jachttörn nutzen wollte, um um die Hand der Erbin anzuhalten. Kurzerhand macht er ihr in der Lagunenstadt einen Antrag, den sie jedoch ablehnt. Als Susan ihm zu verstehen gibt, dass Milly Richard liebt, verbinden sich Informationsbruchstücke zu einem düsteren Gesamtbild: Lord Mark weiß ob Richards Beziehung zu Kate, da er zufällig Zeuge der Intrigenplanung wurde. Da auch Susan über Dennings Gefühle unterrichtet ist, verhängt sie den Befehl, den Journalisten fortan nicht mehr zu empfangen. Sie setzt Milly über die Intrige in Kenntnis, was zu einer unwiderbringlichen Verschlechterung des Krankheitsbildes führt.

Um den Betrug zu rächen, setzt Milly Richard als Erben ein, wohl wissend, dass dieser Schritt den sensiblen Journalisten mit Scham erfüllen wird. Indes versucht Denning tagtäglich vergeblich, Milly zu besuchen. Erst Stretts Fürsprache, der sich gegen den Willen Susans und Millys durchsetzt, ermöglicht ein klärendes Gespräch mit der Erbin. So kann er ihr die Aufrichtigkeit seiner Liebe versichern, woraufhin Milly ihm verzeiht. Sein Besuch kann den tödlichen Verlauf der Krankheit zwar nicht mehr aufhalten, doch stirbt Milly mit der Gewissheit, nicht „das Beste“ verpasst zu haben: „I remember talking about it with Kate, about life, about missing the best of it... And now I won't, I've had it...“²¹⁴

²¹⁴ Ebd., S. 67.

Erst nach Millys Tod versteht Kate das Ausmaß von Richards emotionaler Veränderung. Er lehnt das Erbe ab, da er weiß, dass Milly ihren Willen zu einem Zeitpunkt niederschrieb, als sie Verachtung für ihn empfand. Zunächst versucht Kate, ihn zu überzeugen, das Vermögen um des Paares Zukunft Willen anzunehmen, da sie immer noch glaubt, Richard handele aus Pflichtgefühl. Erst langsam wird ihr bewusst, dass er nicht mehr sie, sondern Milly liebt. So wird er in Venedig bleiben, weil die Erbin auch nach ihrem Tod dort präsent scheint.²¹⁵

4.2.2 Krankheit und Tod in *Child of Fortune*

Millys Familienname erfährt in der adaptierten Fassung eine Veränderung von Theale in Temple, was zu der These verleitet, dass eine Analogie zum „all American“-Kinderstar der 1930er und 1940er Jahre, Shirley Temple, intendiert ist. Zum Zeitpunkt der Transposition ist der Ruhm der ehemals gefeierten Temple bereits verblasst, wodurch diese sich, ebenso wie ihr szenisches Pendant, mit dem Schicksal eines frühen (Leinwand-)Todes konfrontiert sieht. Kates Betonung der kindlich-naiven Seite Millys stützt diese These: „I find her fascinating, naive one moment and sophisticated the next. She’s like a little girl playing at being a grown-up woman.“²¹⁶

Guy Bolton konkretisiert Millys im Roman undefiniert bleibender Krankheit physisch: Die *Child of Fortune*-Erbin ist vom Addison-Syndrom betroffen, einer Bluterkrankung, an der auch Jane Austen 1817 starb. Als Ärzte 1947 die Krankheit bei John F. Kennedy diagnostizieren, ist sie bereits heilbar.²¹⁷ Im Jahr 1902 befindet sich Milly Temple somit in einem medizinischen Interstitium, in dem Schweizer Wissenschaftler an einem Gegenmittel arbeiten, dessen Wirkung jedoch noch nicht erprobt ist.²¹⁸ Die Erbin muss fürchten, sich im Alter von einundzwanzig Jahren in die Reihe der Künstler zu fügen, deren frühen Tod sie bedauert. Die umfangreiche Auflistung berühmter Namen, die Giorgione, Raphael, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, John Keats und Emily Brontë umfasst,²¹⁹ belegt eine bewusste Auseinandersetzung mit der Todesthematik. Dennoch ruht Millys Hoffnung auf dem medizinischen Fortschritt, der zwischen ihr und den evozierten Personen liegt. Eine

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 78.

²¹⁶ Ebd., S. 12.

²¹⁷ Vgl. Marten Dooper, „Thomas Addison“, in: *Nederlandse Vereniging Voor Addison en Cushing Patiënten*, www.nvacp.nl/page.php?main=8&sub=53&subsub=96 [Stand: 3.10.2006].

²¹⁸ Vgl. Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 60.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 24.

Erwartung, die Luke Strett dämpft: „Science is a glimmering candle by whose light we explore a vast world of darkness.“²²⁰

Auf der Basis dieses Vorwissens muss der Zuschauer den Heilungsprozess, der während des Venedigaufenthalts einsetzt, als medizinisches Phänomen negieren. Wie auch Luke Strett betont, verstößt die Genesung gegen alle Gesetze der Gesundheitslehre: „[...] the disease should have progressed. Yet it hasn't. And the girl's general health seems to have actually improved.“²²¹ Es handelt sich folglich um einen mental motivierten Vorgang, der mit Richards Bemühen um die Erbin einhergeht.

Analog zur Verbesserung des Gesundheitszustands im zweiten Akt, spiegelt sich die Intrigenaufklärung in einem Rückfall, der sich dadurch verschlimmert, dass das Leiden fortan sowohl physischen als auch psychischen Ursprungs ist. Die erste Szene des dritten Akts evokiert wortlos den degressiven Krankheitsverlauf, da der Hausdiener Eugenio Stretts Ankunft nicht mehr ankündigt; der Arzt ist bereits ein ständiger Gast.

Da Milly ihren Lebenswillen verloren hat, können weder das Schweizer Gegenmittel noch Richards Liebeserklärung Millys Agonie aufhalten. Dennoch verhilft ihr die finale Offenbarung des Journalisten, dem Tod versöhnlich entgegenzublicken. Sie stirbt, ohne auf „das Beste“²²² verzichten haben zu müssen, was sich in ihren Augen als Liebe darstellt. „Isn't that the thing – at least for a woman – that it's cruellest to have missed?“²²³ Milly trauert nicht um die Jahre, die sie entbehrt, denn ihre Daseinsphilosophie leitet sich vom faustischen Verlangen ab, höchste Lebensintensität im Diesseits zu erfahren. „I feel like crying, as Faust did to the passing moment: ‚Stay, stay! You are so beautiful!‘“²²⁴

4.2.3 Dramenstruktur

Dem klassischen Dramenaufbau folgend, gliedert sich *Child of Fortune* in drei Akte, wobei der erste und letzte Akt jeweils zwei Szenen umfassen, der zweite Akt nur eine. Wie in den

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 40.

²²² Ebd., S. 33.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 67. Das faustische Verlangen bildet den Gegenstand des Vertrags mit Mephistopheles. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, Stuttgart: Reclam, ²1994, Vers 1699-1702:

„Werd ich zum Augenblicke sagen:

Verweile doch! Du bist so schön!

Dann magst du mich in Fesseln schlagen,

Dann will ich gern zugrunde gehn!“

In *Faust II* äußert der Gelehrte diese Empfindung, allerdings nur in konjunktivistischer Form, sodass Mephistopheles nicht dessen Seele gewinnt.

folgenden Detailanalysen der einzelnen Akte verdeutlicht wird, fungiert der erste Akt als Exposition, der alle Haupt- und Nebencharaktere *sur scène* versammelt. Die Einführung legt ebenso den Grundstein für das Figurenverständnis, wie sie die Problematik entfaltet, die in der machiavellistischen Intrige kulminiert. Der zweite Akt umfasst die Steigerung und den Höhepunkt, auf den ein Umschwung folgt, der in der unabwendbaren Katastrophe in Akt III mündet.

Die erste szenische Adaptation des *Wings of the Dove*-Romans erweist sich, in Relation zu den weiteren Transpositionen, als freieste Variante. Zolotow beurteilt die Bühnenversion als „strendous tryout“²²⁵, die dem James'schen Realismus eine eher romantische Färbung entgegengesetzt. Die formalästhetische Komponente, mit der die buchliterarische Vorlage intendiert, Charaktere und Situationen authentisch zu beschreiben, wird zugunsten einer emotionalen Romantisierung vernachlässigt, wenn nicht gar ignoriert. Zwar attestiert auch Greenwald dem Roman eine Fusion von romantischen mit realistischen Motiven,²²⁶ doch darf eine Adaptation den realistisch geprägten Handlungs- und Figurenkontext gänzlich zugunsten einer Broadway-affinen Romantisierung eliminieren? Adaptator Bolton zeichnet somit ein nur eindimensionales Bild, wohingegen Henry James Realität als binäre Opposition versteht: „the elements of romance are part of the real, the poetry part of the monstrous“²²⁷.

Child of Fortune bedient sich lediglich des von Henry James konstruierten Handlungsgerüsts, um daraus das Fundament der Theaterversion zu gießen. Demgemäß orientiert sich der Dramatiker an handlungskonstituierenden Konstanten, wie Zeit, Ort und Figurenkonstellation, verleiht diesen aber durch leichte Variationen eine eigenständige Nuancierung.

Im ersten Akt fungiert London, genauer gesagt Mrs. Lowders Tagesraum, als Handlungsort, Akt II und III spielen im venezianischen Palazzo Leporelli. *Child of Fortune* folgt somit der lokalen Vorgabe des Prätextes, der Band I in London und Band II in Venedig ansiedelt. Lediglich auf den finalen Ortswechsel, der Merton Densher im zehnten (und zugleich letzten) Buch nach Lancaster Gate zurückbringt, verzichtet die Transposition.

Zusätzlich werden mit der Erwähnung Griechenlands und Irlands Nebenschauplätze eingebunden, die zwar nicht als aktive Handlungsräume agieren, aber auf einer vom

²²⁵ Sam Zolotow, „Opening Tonight for Bolton Play“, in: *New York Times*, 13. November 1956, S. 43.

²²⁶ Vgl. Elissa Greenwald, „‘I and the Abyss’: Transcendental Romance in *The Wings of the Dove*“, in: *Studies in the Novel* 18.2 (1986), S. 177-192.

²²⁷ J. Donald Crowley / Richard A. Hocks, „Editors’ Critical Commentary“, in: Dies. (Hgg.), *The Wings of the Dove by Henry James*, S. 449.

dramatischen Kontext gelösten Metaebene signifikant hervortreten. Beide Länder sind als symbolische Verknüpfung von buchliterarischem Prätext und szenischer Adaptation zu verstehen, da Bolton mit Irland die familiären Wurzeln Henry James' evoziert. Griechenland hingegen erinnert an die Ursprünge der attischen Tragödie und darf somit als versteckte *Hommage* an die Gattung erfasst werden.²²⁸

Während der Roman die erzählte Zeit vorgibt, indem er eine fiktive Zeitspanne kreiert, spielt das Drama sich unmittelbar vor seinem Publikum in erlebter Zeit ab; temporale Einschnitte können nur durch die Unterteilung in einzelne Aufzüge geleistet werden. In *Child of Fortune* erstreckt sich die Handlungszeit über fünf Monate, wobei jede der fünf Szenen einen Monat umrahmt: Die Handlung beginnt im Juni 1902 und endet im Oktober desselben Jahres.

The Wings of the Dove erweist sich, trotz des voluminösen Textkonvoluts, als eher dialogarm. Um der literarischen Vorlage, die von Innensichten dominiert wird, eine dramatische Struktur zu verleihen, muss eine alternative Darstellungsform gewählt werden. Denn die monologisch-reflexive Formalästhetik entspricht nicht der dialogischen, die für das Drama konstitutiv ist. Bolton nimmt deshalb eine sprecherorientierte Umarbeitung der literarischen Vorlage vor, was bedeutet, dass Gefühle und Gedanken themen- oder partnerorientiert kontextualisiert werden. Er gestaltet vor allem die *scènes à faire* als direkte Bühnenhandlung, die in *The Wings of the Dove* hinter den Kulissen stattfinden und nur durch Wiederhall in anderen Personen, Andeutungen oder Interferenzen erfahrbar werden.

Diese medienspezifischen Transformationen werden in den folgenden Einzelanalysen der drei Akte berücksichtigt, ebenso wie der dramentypische Nebentext, der in Form von Regieanweisungen auftritt und nicht allein Bühnenbewegungen vorschreibt, sondern auch Interpretationshinweise birgt.

4.2.3.1 Exposition

Der erste Aufzug eröffnet, analog zum ersten Buch der literarischen Vorlage, mit einem Dialog zwischen Kate und ihrem Vater, wobei sie ihn jedoch nicht in seinen bescheidenen Räumlichkeiten aufsucht, sondern Lionel Croy seine Aufwartung in Lancaster Gate macht.

²²⁸ Das europäische Theater nimmt seinen Ursprung im Dionysoskult des antiken Griechenlands. 534 v. Chr. fügt Thespis als ersten Schritt zur dramatisch-dialogischen Gestaltung den Lobgesängen und Tänzen einen ersten Gegensprecher hinzu. Aischylos ergänzt später den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler. Vgl. Metzler Literaturlexikon, *Drama*, Stuttgart 1990, S. 108f.

Wie eine vorausseilende Szene zwischen ebendiesem und dem Hausdiener Bennett verdeutlicht, verwehrt Maud Lowder dem Schwager seit zwanzig Jahren den Zugang zu ihrem Haus. Sein gesellschaftliches Stigma, das im Prätext verhüllt bleibt, wird auch in dieser Adaptation nicht konkret umrissen, findet aber in einer „barely escaped prison sentence“²²⁹ Ausdruck.

Ein für das beginnende 19. Jahrhundert untypisch-offener Umgang mit ihrer Liebe, kennzeichnet die Darstellung der Beziehung von Kate Croy und Richard Denning in *Child of Fortune*. Nicht allein, dass Bolton von der literarischen Vorlage abweicht, in der die Verbindung Geheimhaltung unterliegt, sondern auch, dass das Paar sich vor den Augen des Vaters küsst.²³⁰

In dieser Dreierkonstellation entfaltet die Expositionsszene die ausweglos erscheinende Situation der Liebenden, doch bevor die Intrigenplanung als letzte Möglichkeit erfolgt, werden alternative Lösungsansätze skizziert – und wieder verworfen: Weder Lionel Croy, noch Richard Denning können Kate finanziell unterstützen; auch Maud Lowder befürwortet keinesfalls eine unrentable Verbindung. So verbleibt ein vom Journalisten erwägter, mehrjähriger Amerikaaufenthalt, um dort den finanziellen Grundstock zu legen, als einziger Ausweg. Die Evokation des „land of opportunity“²³¹ leitet zugleich den thematischen Übergang sowie die Vorstellung Milly Temples ein, die erst auftritt, nachdem ihre Figurenzeichnung durch Kate und Richard skizziert wurde.

Das Konfliktnetz, das der erste Aufzug spannt, verfeinert sich in der zweiten Szene des ersten Aktes, die ebenfalls noch zur Exposition gezählt werden kann, indem Millys Liebe zu Denning und ihre Krankheit als weitere, konstituierende Faktoren hinzugefügt werden.

4.2.3.2 Der zweite Akt als versteckte Demaskierung der Intrige

Der zweite Akt bildet den Übergang von der Intrigenplanung zur Katastrophe, die in der Intrige kulminiert. Im Vergleich zum ersten und dritten Akt eher handlungsarm, konzentriert sich der mittlere Akt auf An- und Vorausdeutungen, die vor dem Ränkespiel zu warnen scheinen. Als erste Doppelsinnigkeit sei die Griechenlandreise genannt, die Milly dazu

²²⁹ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 8.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 9.

²³¹ Ebd., S. 12.

inspiriert, signifikanterweise die ersten zwei Zeilen des Gedichts *The Isles of Greece*²³² zu rezitieren:

The Isles of Greece, the Isles of Greece,
Where burning Sappho loved and sang...²³³

Das Gedicht handelt von der antiken Dichterin Sappho, die sich, einer Legende zufolge, wegen der unerwiderten Liebe zum Jüngling Phaon von den Felsen stürzt und somit eine Parallele zur Intrigenentlarvung evoziert, durch die die Erbin erfährt, dass Dennings Gefühle nicht authentisch sind.

Der zweite Akt ist von literarisch-konnotativen Andeutungen durchzogen. So verweist der Vergleich mit Casanova, den Milly für Richard bemüht, – „[...] he knows more about the place than Casanova did.“²³⁴ – auf die synonym mit dem Schriftstellernamen verwendete donjuaneske Verführungskunst.

Vorwegnehmend wird bereits das Betrugsthema diskutiert, jedoch am Beispiel der amoralischen Italiener, vor denen Lionel Croy warnt. Gerade die Figur, die eines ungenannt bleibenden Gesetzesverstoßes bezichtigt wird, umreisst das Problemfeld, doch Milly zeigt sich einer finanziellen Ausbeute gegenüber gleichgültig: „[...] people only cheat you because they feel they need the money more than you do.“²³⁵ Diese Gleichgültigkeit steht in Kontrast zur Reaktion auf moralischen Verrat, die durch das Gemäldemotiv hervorgerufen wird. Das *Tableau*, das frappante Ähnlichkeit mit Milly aufweist, wird in der 1956er-Adaptation nicht als das Porträt Lucrezia Panciatichis dargestellt, welches Allott als das von Henry James intendierte Bronzino-Werk dechiffriert hat.²³⁶ Bolton ersetzt die Einzelreferenz an ein Medium der bildenden Kunst durch eine fiktive Frauengestalt, die den Namen Donna Caterina Sorenzo erhält. Um ihre Biographie rankt eine Betrugsgeschichte, in der die Protagonistin Analogien zur eigenen Person erkennt:

Richard. A man wronged her in some fashion...
Milly. (Interrupting.) Seduced her [...]. Afterwards the wretch threw Caterina over and went off and married somenone else. [...]

²³² Vgl. Arthur Quiller-Couch, *The Oxford Book of English Verse*, New York: Bartleby, ²1999 (Oxford: Clarendon, ¹1919), S. 601.

²³³ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 26.

²³⁴ Ebd., S. 44.

²³⁵ Ebd., S. 31.

²³⁶ Vgl. Miriam Allott, „The Bronzino Portrait in Henry James’s *The Wings of the Dove*“, in: *Modern Language Notes* 68 (1953), S. 23-25. Das Werk des Malers Agnolo Bronzino, das dem Manierismus zuzuordnen ist, entstand ca. 1545. Heute hängt das Gemälde in den Florentiner Uffizien.

Richard. So Caterina married an old man and set to work deliberately to inflame his jealousy by talking about her faithless lover.

Milly. (Again cutting in.) And after she'd got the old husband sufficiently wrought up, they invited the lover to a banquet, gave him a glass of drugged wine, and hanged him out of the window!²³⁷

Millys Identifikation mit dem Gemälde wird oft als Fügung in ein passives Rollenverständnis gesehen. Posnock etwa erkennt in der Bronzino-Episode den Moment, in dem Milly ihre gesellschaftliche Objektfunktion akzeptiert.²³⁸ Auch Winner verbindet das Porträt mit einer eher passiven Symbolik, die Milly ihre eigene Sterblichkeit vor Augen führt.²³⁹

Dadurch, dass Guy Bolton das Gemälde boshaft-finster konnotiert, distanziert er sich von den vorherrschenden Interpretationen. Als Strett die optische Kongruenz bestätigt, aber an einer charakterlichen Übereinstimmung zweifelt, wird die dunkle Seite Millys explizit betont, die im dritten Akt durch ihr Vermächtnis zum Vorschein kommt: „Oh, you don't know me. If I were betrayed and flouted that's *exactly* what I'd like to do.“²⁴⁰

4.2.3.3 Von der Lüge zur Wahrheit: Die Umkehrung der Intrige

Als markanteste Divergenz zum James'schen Prätext präsentiert sich zweifelsohne die Wendung, die Richard schon vor Millys Tod wahre Liebe für ebendiese empfinden lässt, während seine Gefühle für Kate erkalten. Parallel zur kontinuierlichen Aufdeckung der Intrige verlagert sich Richards emotionale Bindung von Kate auf Milly:

Richard. It was something that grew day by day as we met and talked of pictures and books and made our expeditions. I liked you, I loved Kate. You see she and I had pledged one another rather...

Milly. (*as he seeks the right phrase.*) I know. Please don't explain.

Richard. But a day came – it was that day last – the last with her as it was with you. Something happened, something she said... Nothing was changed by it, the change had come gradually, but it was at that moment my eyes opened and I knew. I knew that my love for her was dead.²⁴¹

Mit dieser Veränderung hebt sich der Intrigenvorwurf auf, da der Journalist keines falschen Spiels mehr bezichtigt werden kann. Die graduelle Emotionsverschiebung wird zudem in

²³⁷ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 43.

²³⁸ Vgl. Ross Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James and the Challenge of Modernity*, Oxford UP, 1991, S. 166.

²³⁹ Vgl. Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville: Virginia UP, 1970, S. 82ff.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 66.

Interaktion mit Kate sichtbar, da Richard sich einem erneuten Verführungsversuch widersetzt.²⁴² Für beide vollzieht sich mit dieser sexuellen Verweigerung bereits die Trennung, die Kate, in der Annahme, Richards Entscheidung sei moralisch motiviert, als vorübergehend wertet. „Very well, I set you free, to do what you like, what you say you must.“²⁴³

Diese *amour passion*, die ihre Verankerung in einer körperlichen Bindung findet, steht im Widerspruch dazu, dass Millys Krankheit eine sexuelle Komponente der Verbindung ausschließt. Doch gerade im Gegenpol einer *amour propre*, die Milly und Richard verbindet, versteht der Journalist die Erfüllung.

Milly. It must be the strongest bond of all, sharing in an act of creation.
Richard. There are other forms of creation for which you have a definite gift.²⁴⁴

Stärker als Henry James kontrastiert Guy Bolton dadurch, dass Millys Krankheit ihren Kinderwunsch verhindert,²⁴⁵ die Gegensätzlichkeit zwischen körperlicher und geistiger Liebe, in der O’Neill Millys Sieg erkennt: „Milly is superior precisely because she rises above sexual conflict and satisfaction.“²⁴⁶

Dieser glücklichen Wendung innerhalb der Handlung setzt *Child of Fortune* einen konträr verlaufenden Tragödienstrang entgegen. Parallel zu Richards Läuterung fügen Susan und Mark die Puzzleteile zusammen, die sich zu einem Gesamtbild der Intrige verdichten. Während Lord Marks Wissen um den Plan im Roman ungeklärt bleibt und sowohl aus einer Information seitens Kate, als auch aus einer bloßen Annahme resultieren könnte, legitimiert Guy Bolton Marc Annersleys Aussage, indem er ihn zum Augenzeugen avancieren lässt: „[...] I stopped at the morning room to say good-bye. I pushed the door open – they didn’t hear me... Kate was in Denning’s arms.“²⁴⁷ Hier wird das sechste Buch der literarischen Vorlage interpretiert, das den Leser nur vermuten lässt, dass Lord Mark die Intrigenplanung belauscht hat. „The door from the lobby had, as she spoke, been thrown open for a gentleman [...].“ (WD, 219)

²⁴² Vgl. ebd., S. 46f.

²⁴³ Ebd., S. 48.

²⁴⁴ Ebd., S. 53.

²⁴⁵ Vgl. ebd.: „Richard. Are you telling me you can’t have any [children]?
Milly. I don’t know about ,can’t’ – shouldn’t.“

²⁴⁶ John P. O’Neill, *Workable Design*, S. 122.

²⁴⁷ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 58.

In *Child of Fortune* knüpft Susan an Marcs Zeugenbericht ihre Beweisführung,²⁴⁸ die in der Sanktion kulminiert, deren Initiator im Prätext ungenannt bleibt²⁴⁹: „When Signor Denning comes he is not to be admitted. Those are my orders, mine and Miss Temple’s.“²⁵⁰

4.2.3.4 Akt III: Milly Temple alias Donna Caterina Sorenzo

Die zwei Szenen des dritten Aktes evozieren je eine differente, konträre Facette des Bronzino-Porträts von Donna Caterina Sorenzo, dessen optische wie charakterliche Kongruenz mit Milly Temple bereits im ersten Akt betont wurde.²⁵¹ Steht der erste Aufzug im Zeichen von Millys Agonie, die Rache fordert, liegt der zweiten Szene die Katharsis Dennings zugrunde, welche eine Wandlung der Erbin und somit die veränderte Symbolik Donna Caterinas motiviert.

Millys Tod zum Ende des ersten Aufzugs in Akt III, beendet ihre aktive Bühnenpräsenz. Sie wird fortan durch ihr Vermächtnis repräsentiert, das ihr eine postmortale Existenz sichert. Zu Lebzeiten intendiert Milly, mit dem Nachlass ihre *vendetta* auszuführen; sie setzt Denning zu einem Zeitpunkt als Erben ein, an dem sie ausschließlich Verachtung für ihn empfindet. Sie weiß, dass der Journalist das Erbe als Mahnmal seiner Schuld verstehen wird. „My pride is hurt. It calls for punishment. [...] I know Richard. He’s sensitive. He will be overwhelmed with shame.“²⁵²

Mit Richards Liebesgeständnis verändern sich die Implikationen des Nachlasses. Zwar bestimmt Milly, ihr Testament nicht zu ändern, doch fügt sie nun dem Testament einen Brief bei, den der Journalist pünktlich zu seinem Geburtstag erhält. Für Gargano stellt sie dadurch ihre Humanität wieder her.²⁵³ Das neue Schriftstück macht das Blutgeld zu einem Liebesgeschenk, das ausschließlich für Richard bestimmt scheint. Da der Brief im Prätext am

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 59.

²⁴⁹ Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 328: „[...] and there came in for our young man, as a result of his presence, a sudden sharp sense that everything had turned to the dismal. Something had happened – he didn’t know what; and it wasn’t Eugenio who would tell him. What Eugenio told him was that he thought the ladies – as if their liability had been equal – were a ,leetle’ fatigued [...].“

²⁵⁰ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 59.

²⁵¹ Henry James’ Schreiben widmet der Porträtkunst besondere Aufmerksamkeit, wie der Titel seines ersten größeren Romans *The Portrait of a Lady* (1881) belegt. Novick argumentiert, der Titel sei nicht zufällig gewählt, da sich das Porträtmotiv auch in anderen Werken wieder findet: *The Tragic Muse* ist der Name eines berühmten Porträts der Schauspielerin Rachel, deren Vorbild die Namensgebung der Heldin folgt. Der männliche Held des Romans erinnert an Henry James’ *protégé* John Singer Sargent. In *The Ambassadors* (1903) markiert die Szene den Romanhöhepunkt, in der die zwei Protagonisten das bis dahin menschenleere Landschaftsgemälde des Erzählers „betreten“ und somit das Bild in eine Szenerie verwandeln. Vgl. zu diesen Ausführungen Sheldon M. Novik, „That Sole Intensity Which the Theatre can Produce“, S. 9f.

²⁵² Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 62.

²⁵³ James W. Gargano, „The Active Imagination“, S. 26.

Weihnachtstag, „the season of gifts“ (WD, 396), eintrifft, erscheint die These vertretbar, dass Milly sowohl Merton Densher als auch Kate Croy beschenken respektive bestrafen will.

Während Denning sich der finanziellen Seite des Erbes verweigert, nimmt er sich des immateriellen Nachlassbestands an; das Bronzino-Porträt Donna Caterina Sorenzos geht in seinen Besitz über. Da dessen Konnotation einer nach Rache trachtenden Adelligen an Gültigkeit verloren hat, symbolisiert das Gemälde allein ein Abbild Millys, wodurch Kates *conclusio* des *The Wings of the Dove*-Prätexes plastisch illustriert wird: „Her memory’s your love“ (WD, 407).

And so you’ll stay here in Venice alone – alone except for that portrait? You will hang that in your room where, as you pause in your work, you can turn and look at it. [...] What you told Milly was the truth: you didn’t love me, you loved her. (*She gives a short harsh laugh*). You still love her – what a perfect stroke of justice!²⁵⁴

Boltons Adaptation geht über die rein visuelle Memorisierungsfunktion des Gemäldes hinaus, indem er eine spirituelle Reinkarnationstheorie einflicht. Noch zu Lebzeiten zeigt sich Milly überzeugt, in einem früheren Leben die adelige Venezianerin verkörpert zu haben: „It’s my old home town. I’m Donna Caterina Sorenzo who hanged her faithless lover out of her window.“²⁵⁵ Die Erbin spinnt das Wiedergeburtsthema dergestalt weiter, dass sie sich nach ihrem Tod als Geist imaginiert:

If I were a ghost I’d come back and visit you in your rooms [...] I’d make a little breeze that would rustle the papers on your desk and I’d bring the odor of roses into the room... No, wait – that’s wrong. I’ll be different, the one ghost who doesn’t use attar of roses! (*Rises, holds out her handkerchief to him.*) Rembemer that scent, Parma violet... It may be the one way you’ll know that I’m there.²⁵⁶

Die Schlusszene rekonstruiert exakt diese transzendente Vorstellung Millys, indem Veilchen auf dem Tisch stehen und ein Windhauch Dennings Manuskript zum Rascheln bringt.²⁵⁷ Die postmortale Präsenz der Erbin, in Gestalt einer Geistererscheinung, scheint an romantische Schauerromane angelehnt und rückt die Adaptation in Distanz zum James’schen Realismus.

Auch für die finale Szene bevorzugt *Child of Fortune* eine versöhnlichere, hollywoodeske Wendung, da der Schlussakkord nicht mit der realistisch-tragischen Trennung der

²⁵⁴ Ebd., S. 78.

²⁵⁵ Ebd., S. 56.

²⁵⁶ Ebd., S. 53.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 78f.

Intrigenspieler ausklingt, sondern mit dem positiven Bild der den Tod überdauernden Liebe zwischen Milly und Richard verhält. Die Adaptation akzentuiert unverkennbar diesen Verbindungsstrang der Dreiecksbeziehung, wie auch die bisher unerwähnt gebliebene Rahmenerzählung belegt.²⁵⁸ Diese stellt der Binnenhandlung eine Szene voraus, während der auf einer Versteigerung das Porträt Donna Caterina Sorenzos angeboten wird. Der Auktionator resümiert die Historie des Porträts, die besagt, dass das Bild Anfang des 20. Jahrhunderts in den Besitz einer amerikanischen Dame überging, die es dem berühmten Schriftsteller Richard Denning vermachte und welches zur Inspirationsquelle seines autobiographischen Romans *Child of Fortune* wurde.²⁵⁹

Zusammen mit dem Dramenende bildet diese Vorgeschichte die Rahmenerzählung, die den Rezeptionsfokus bewusst auf die Figurenkonstellation um Milly und Richard Denning lenkt – eine Perspektivlenkung, die ohne die vorangehende Akzentuierung der Porträtepisode entfiel.

4.2.4 Figurenkonstellation und -konzeption

Die Figurenkonstellation um Milly und Richard hallt in der Schlussmontage bleibend nach. Die Dreiecksbeziehung wird schwächer als solche konzipiert, da Richard Denning mit der beginnenden Konzentration auf Milly sein Verhältnis zu Kate vernachlässigt – statt zwei Beziehungsgefüge parallel anzuordnen, favorisiert die Adaptation eine graduelle Verschiebung. Die sich *peu à peu* vollziehende Verlagerung lässt sich auch anhand von Richards Interaktion mit Kate ablesen, als dieser sich einem erneuten Verführungsversuch versperrt: „I’m committed to play a part, Kate... I find there are delicate shades in this matter of double dealing.“²⁶⁰ Die emotionale Doppelbelastung offenbart sich in einer sexuellen Blockade – einem ersten Anzeichen von Distanz.

Um Dennings Entscheidung für die Erbin als logische Konsequenz zu illustrieren, arbeitet die Adaptation mit einer stärkeren Belebung des Milly-Charakters, dem gegenüber die ätherische und wenig greifbare Zeichnung steht, die Kritiker dem Prätext vorwerfen. *Child of Fortune* gewährt der vom Roman eher farblos angelegten Erbin ein plastisches Charakterspektrum, das eine sympathiegestützte Identifikation mit ebendieser erlaubt. So imaginiert Bolton die Erbin als Studentin der Brown’s University, deren Schwäche aus der

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 4.

²⁵⁹ Vgl. ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 46.

Belastung durch zahlreiche Wohltätigkeitsprojekte resultiert, die sie nach dem Tod ihres Vaters weiterführt.²⁶¹

Die Bandbreite ihrer Darstellung reicht von aktiv-lebensbejahend („the parties are wonderful [...] It’s all so different, so romantic“²⁶²) über die bereits thematisierte diabolisch-rachsüchtige Facette, bis hin zur fatalistischen Akzeptanz des Endes.

Dem Milly-Charakter, der in der Uraufführung von Pippa Scott gemimt wird, steht die zweite Protagonistin, Kate Croy, gegenüber. Betsy von Fürstenberg verkörpert diese selbstbewusste, moderne Figur, mit deren Determiniertheit das Theaterstück eröffnet und somit eine Verurteilung als ausschließlich machiavellistisch motivierte Gegenspielerin unterbindet.

A dull round of cheap lodging houses, third class pensions, shabby clothing, underwear washed in hand basins, unpaid bills... [...] And now, as if by a miracle, she finds herself with good clothes, a maid to dress her hair, a carriage at her disposal.²⁶³

Kate stellt ihre Liebe zu Richard Denning über den materiellen Wohlstand, den sie bei ihrer Tante genießt. Folglich resultiert die Intrige allein aus der Problematik, auf legitimum Weg keine Zukunft mit dem Journalisten realisieren zu können.

Kontrastierend zur geistigen Ebene, auf der sich Richards und Millys Verbindung bewegt, dominiert die körperliche Komponente das Beziehungsgefüge von Kate und dem Journalisten. Allen Szenen, in denen diese beiden Figuren alleine auf der Bühne interagieren, unterliegt eine sexuelle Thematik, wobei Kate stets als initiiierende Kraft hervortritt.²⁶⁴ Sie verharnt nicht in einer gesellschaftlich vorgeschriebenen Genderrolle, sondern etabliert sich als dominante Hälfte innerhalb der Partnerschaft wie auch des Intrigenspiels.²⁶⁵ Ein für den Beginn des 20. Jahrhunderts atypisches Geschlechterverhältnis, auf das die Transposition den Zuschauer explizit stößt:

Kate. If we weren’t two silly, prudish Britishers that’s what we’d do.
We’d let our love have full expression. [...]
Richard. I can’t believe that you would really contemplate –
Kate. Why not? I don’t subscribe to the pretense that women haven’t the same urges as men. But oh, dear – I seem to be robbing you of your prime masculine privilege.

²⁶¹ Vgl. Guy Bolton, *Child of Fortune*, 1957, S. 14.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd., S. 10.

²⁶⁴ Vgl. Akt I, Szene 1: S. 13f und S. 21f; Akt I, Szene 2: S. 38; Akt II: S. 45; Akt III, Szene 2: S. 78.

²⁶⁵ Vgl. die Parallele zum Prätext, die Ammentorp darlegt: Julie Olin-Ammentorp, „The Feminization of Merton Densher“, S. 40.

Richard. What privilege is that?
Kate. Seduction... I'm arguing myself into it.²⁶⁶

Zur Konstante im trilateraleren Beziehungsgefüge avanciert Richard Denning, der von Edmund Purdom dargestellt wird. Seine Charakterzeichnung baut auf seiner moralischen Integrität auf, so dass er dem Plan von Beginn an distanziert gegenübersteht: „It's monstrous. [...] It's heartless.“²⁶⁷

Im zweiten Akt festigt sich Dennings tugendhafter Standpunkt, als ihm sein Fehlverhalten durch die Figur vor Augen geführt wird, die keine Vorbildfunktion innehat: Maud Lowders zollt dem Journalisten ob seines cleveren Schachzugs Anerkennung und attestiert ihm damit exakt die Charakterzüge, die mit seinen Prinzipien kollidieren: „I had misjudged you completely. I had put you down as romantic, impractical.“²⁶⁸

Guy Bolton konzipiert die Integrität seines männlichen Protagonisten, ohne Zweifel zuzulassen: Im Gegensatz zu Merton Densher, der ein Buchprojekt ersinnt, um seinen Venedigaufenthalt zu rechtfertigen, unterstreicht die Authentizität von Dennings literarischem Schaffen seine moralische Unbescholtenheit. Die generelle Verlagerung vom Zeitungsschreiber zum Literaturschaffenden evoziert eine Analogie zu Henry James: Als Milly Denning eine Geschichte erzählt, will er sie in seinem Notizbuch festhalten, in dem er kontinuierlich Ideen sammelt. Hier zeichnet die Adaptation die Technik nach, nach der auch ihr geistiger Vater verfährt. Seine *Notebooks* erfassen Anekdoten, Skizzen und Figurenentwürfe, die als Basis der Werke dienen.²⁶⁹

4.2.4.1 Die Bedeutung der Nebencharaktere

Während als Konsequenz eines Adaptationsprozesses, vor allem dem eines so umfangreichen literarischen Werkes wie *The Wings of the Dove*, meist als primärer Schritt die Reduzierung des Personenkreises erforderlich wird, erhält *Child of Fortune* alle Nebenfiguren mit einer nicht allzu geringen Bühnenpräsenz. Charaktere wie Lionel Croy, Susan Shepherd und Luke Strett erfahren im Vergleich zur buchliterarischen Vorlage sogar eine Erweiterung, da sich frei eingefügte Szenen um sie ranken, die keine Entsprechung im Prätext finden.

²⁶⁶ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 13.

²⁶⁷ Ebd., S. 36.

²⁶⁸ Ebd., S. 44.

²⁶⁹ Zur James'schen Arbeitstechnik mit seinen *Notebooks* vgl. Lyall H. Powers, „On the Use of James's *Notebooks*“, in: Daniel Mark Fogel, *A Companion to Henry James Studies*, Westport: Greenwood, 1993, S. 338-355.

Eliminiert die Romanhandlung nach der Exposition Kates Vater, verzeichnet dieser in Boltons Transposition weitere Auftritte. Seine Figur ist in der Bühnenfassung sympathischer angelegt, da das Verhältnis zwischen ihm und Kate als herzlich beschrieben werden kann und er auch Milly gegenüber Empathie aufbringt.

Trotz der positiveren Färbung des Vaters macht der Milly-Croy-Handlungsstrang, der sich ohne Verbindung via Kate konstituiert,²⁷⁰ die Evokation des gesellschaftlichen Stigmas unverzichtbar. Croys kriminelle Vorgeschichte qualifiziert ihn, Millys fingiertes Arbeitsangebot für Richard Denning umzusetzen.

Die Schlusszene fügt dem bis dahin eher positiver besetzten Croy-Charakter einen bitteren Nachgeschmack bei, der ihn wieder in die Nähe seines literarischen Pendanten rücken lässt, das wie folgt beschrieben wird: „He dealt out lies as he might the cards from the greasy old pack for the game of diplomacy to which you were to sit down with him.“ (WD; 23) Denn nach Millys Tod enthüllt Boltons Croy vor Denning den wahren Hintergrund des journalistischen Auftrags. Im Gegenzug erbittet er von Richard die Unterstützung seiner Lüge, die vorgibt, dass Milly den Kauf des Palazzos bereits mündlich besiegelt habe. So zeigt sich erst im Schlussakt das Gesicht Croys, das *The Wings of the Dove* bereits auf den ersten Seiten porträtiert.

4.2.4.2 Millys „Eltern“: Susan Sheperd und Sir Luke Strett

Sir Luke Stretts Rolle wird dadurch aufgewertet, dass Milly ihn in der zweiten Szene des ersten Aktes als Ersatzvater adoptiert und fortan mit einem intimen „Pappa“ adressiert.²⁷¹ Die Adoption legitimiert den Arzt als *porte-parole* der Erbin, der am Ende für ihr Glück verantwortlich ist, indem er sich als Fürsprecher Richard Dennings erweist.

Die Betonung des Strett-Charakters legt die These nahe, Boltons Interpretation orientiere sich an den Bildimplikationen der *New York Edition*, die durch Coburns Fotografien angereichert wird: Die Aufnahme der Arzttür begleitet das Vorwort zu *The Wings of the Dove*,²⁷² so dass das fotografische Medium die Figur des Mediziners und den damit einhergehenden Handlungsstrang dominant setzt.

²⁷⁰ Vgl. Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 31.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 25: „We’d adopt each other. Then I could write you letters telling you what I was doing. You wouldn’t even have to answer them. I know how busy you are.“

²⁷² Vgl. Charles Higgins, „Photographic Aperture: Coburn’s Frontispieces in James’s New York Edition“, in: *American Literature* 53 (1982), S. 661-675; S. 662. Vgl. weiterführend auch: Joseph J. Firebaugh, „Coburn: Henry James’s Photographer“, in: *American Quarterly* 7 (1955), S. 215-233.

Dass der Arzt zu Millys Vaterersatz avanciert, stützt McFaddens Argumentation, die in der Arzt-Patient-Verbindung das Freudsche Transferenzphänomen erkennt, bei der die kranke Person „feelings of extreme identification and loving dependency“²⁷³ für den Mediziner entwickelt.

Als legitimer Charakter tritt Sir Luke Strett in Opposition zu Susan Shepherd, die dem Journalisten, nach der Offenlegung der Intrige, den Zutritt zum Palazzo verwehrt. Sie erweist sich den wahren Gefühlen Dennings gegenüber als blind, da die Befürchtung, Milly könne einem Mitgiftjäger aufsitzen, ihre Wahrnehmung beeinflusst: „Everybody’s making up to you; young men dancing attendance – they all know you’re rich.“²⁷⁴ Dem gegenüber steht die konträre Haltung des Mediziners, der Milly nicht ausschließlich als monetäres Kapital versteht. „The money is there. It’s part of her. You can’t expect it won’t be an added attraction. [...] My wife had money and I didn’t esteem her the less for it.“²⁷⁵ Der Boltonschen Romantisierung der Arztfigur tritt jedoch McFadden entgegen, der Strett sehr wohl finanzielle Interessen zugesteht: So versteht der Kritiker den Venedig-Besuch lediglich als Schachzug, einen Anteil des Erbes zu sichern.²⁷⁶

Während Strett Milly mit dem wahren Leben konfrontiert, baut Susan ein Glashauss um die Erbin herum – ein Glashauss, dessen Einsturz sie zu verantworten hat, wie im klimatischen Dialog, der sich nach Millys Tod zwischen Susan und Kate abspielt, deutlich wird. Allein ihre fälschliche Annahme, Richard habe die Erbin wegen ihres Reichtums geliebt, führt zu deren Tod. „My [Kate’s] lie gave Milly the wish to live: your truth took that wish away from her.“²⁷⁷ Susan Shepherds im Roman eher flacher, farblos dargestellter Charakter avanciert somit in der szenischen Transposition zur Täterin. Die Zweifel an Susans Motiven werden bereits in den vorausgehenden Szenen geschürt, so dass ihre finale Verurteilung den Zuschauer nicht unvorbereitet trifft. „If she weren’t such a good woman – but she is and I don’t think the money matters to her. [...] Except in furnishing an argument that it matters very much to everyone else.“²⁷⁸

Susan diskreditiert sich zudem durch ihre Selbstdarstellung, die von der Eifersucht, Kate könne ihre Stellung als *confidante* streitig machen, durchwirkt ist: „Whatever’s wrong

²⁷³ George McFadden, „Henry James’s Remorse for The Wings of the Dove“, in: *The Henry James Review* 9 (1988), S. 114-129; S. 126.

²⁷⁴ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 34.

²⁷⁵ Ebd., S. 40.

²⁷⁶ George McFadden, „Henry James’s Remorse“, S. 119. Vgl. hierzu auch Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 151ff.

²⁷⁷ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 72.

²⁷⁸ Ebd., S. 19.

with you I should be the one to talk with the doctor, not Kate.”²⁷⁹ Diese hingegen entzieht sich der Schuldfrage, die der Roman ihr aufbürdet, weil sie, zugunsten der Freundin, ihre Verbindung zu Richard löst: „If Milly had gone on living Richard would have married her. I set him free, I set him free when it seemed she might get well.“²⁸⁰

4.2.4.3 Lord Marcus Annersley

Der kühl kalkulierende, emotionsfreie Charakter Lord Marks wird mit einem hollywoodesken Weichzeichner bearbeitet, so dass sein *Child of Fortune*-Pendant Lord Marcus Annersley Milly aufrichtige Liebe entgegenbringt. „The way I know is I said to myself: ‚suppose she hadn’t a penny would you still want to marry her?’ And the answer is I jolly well would.“²⁸¹ Die Adaptation legt den Adeligen als joviale Figur an, wie etwa sein Umgang mit Millys Krankheit verdeutlicht: „How-d’ye-do, Sir Luke? Does your presence here signify that our Yankee Princess is under the weather?“²⁸² Durch seine Aufrichtigkeit und seinen Humor unterscheidet sich Annersley dergestalt von der Romanvorlage, dass er nachhaltiger den Eindruck einer neu kreierten denn einer adaptierten Figur erweckt. Dies spiegelt sich besonders hinsichtlich seiner weniger materialistisch geprägten Motivation. Guy Bolton entlastet die finanzielle Zwangslage, in der sich Lord Mark befindet, indem er Marcus als jüngeren Bruder anlegt, der aufgrund der Invalidität des Älteren auf ein ansehnliches Erbe hoffen darf. Kontrastierend zum Intrigenspiel Kates und Richards, das auf Millys Tod setzt, beweist Lord Mark aber in gleicher Situation, dass sein finanzielles Vorteilsdenken nicht ausgeprägt ist: „If he [my brother] falls off the yacht I’ll throw him a life-belt.“²⁸³

Die Adaptation provoziert mit einer durchgängig positiven Zeichnung des Adeligen, dessen Anstand ihm gebietet, dem gesellschaftlich verstoßenen Lionel Croy die Hand zu reichen,²⁸⁴ einen Gegenpol zu Kates und Richards Plan und induziert somit eine weitere, graduelle Verschiebung, weg vom Realismus des Prätextes, hin zu einer versöhnlich-romantischen Interpretation. *Child of Fortune* verweigert sich dem materiellen Egoismus, den Henry James der Londoner Gesellschaft vorhält und stützt sich vielmehr auf die idealistische Darstellung, die – personifiziert durch Lord Mark – die ideelle Motivation über die ökonomische stellt.

²⁷⁹ Ebd., S. 33.

²⁸⁰ Ebd., S. 71.

²⁸¹ Ebd., S. 57.

²⁸² Ebd., S. 26.

²⁸³ Ebd., S. 28.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 30: „(He offers Croy his hand.) Croy. (Surprised.) Thank you.“

4.2.5 Rezeption

Leider sind nur wenige Kritiken zur *Child of Fortune*-Adaptation ausfindig zu machen, was eventuell daraus resultiert, dass die *Time* das Stück als höchst unzufriedenstellend bewertet.²⁸⁵

Die Zeitschrift argumentiert, dass die misslungene Transposition nicht aus einer Verletzung des Prätextes resultiere, sondern aus der Reduktion der Handlung sowie der Figuren als bloße Handlungsträger.²⁸⁶ „Bolton has burned away the gold of James’s great moral drama to leave the period dross of his somewhat too fictional tale.“²⁸⁷

So bewertet auch die *New York Times* das Stück als konventionelles Drama, das sich fernab des Niveaus seiner literarischen Vorlage bewege.²⁸⁸

Mr. Bolton’s stage adaptation inevitably dispenses with the art of fiction, and the results are curious. The story of the rich American girl whose heart was broken by a scheming Briton is decorous, attenuated and old maidish. It sounds like a routine romance, adorned with tears and sadness. You would not suspect that Henry James had written the original.²⁸⁹

Die Erfolglosigkeit der Adaptation steht im Gegensatz zum Ruhm der ersten Henry James-Transposition, *The Heiress*, die Produzent und Dramaturg Jed Harris realisiert.²⁹⁰ Bolton hofft, ihr ein filmisches Gelingen entgegensetzen zu können:

I had hoped to cash in on a film sale for the benefit of all concerned. Were the version as the Guild accepted it and as published by The Drama Play Service put in circulation together with the fact that the play is being done in various European countries the possibility of a film sale would be greatly enhanced.²⁹¹

Das Vorhaben wird 1979 mit der französischen Fernsehadaptation *Les ailes de la colombe* umgesetzt.

²⁸⁵ „New Plays in Manhattan“, in: *Time Magazine*, 26. November 1956 [Online-Ausgabe unter: <file:///Users/jolzem/Documents/TIME.com%20Print%20Page-%20TIME%20Magazine%20--%20New%20Plays%20in%20Manhattan.webarchive>; Stand: 19.11.2006].

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vgl. Brooks Atkinson, „Theatre: An Old-Fashioned Tale“, in: *New York Times*, 14. November 1956, S. 41.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Sam Zolotow, „Opening Tonight for Bolton Play“, S. 43.

²⁹¹ Brief von Guy Bolton an Frith Banbury, 4. März 1965, in: *The Frith Banbury Papers* 45.9, Sammlung im Besitz der University of Texas, Austin. Alle Briefinhalte, die im Folgenden zitiert werden, entstammen dieser Sammlung.

4.3 Guy Boltons *The Wings of the Dove* alias Christopher Taylor's *The Wings of the Dove*? – eine Adaptationsquerelle

Zwei Adaptationen – ein Titel: Um Guy Boltons und Christopher Taylors Transpositionen, die in einem zeitlichen Abstand von sieben Jahren entstehen, rankt sich ein Urheberrechtsstreit, der daraus entbrennt, dass sowohl der britische als auch der amerikanische Adaptator ihr Stück im Land des jeweils Anderen lancieren (wollen).

Als *Child of Fortune* in den 1960er Jahren unter dem Titel *The Wings of the Dove* eine Neuaufführung in Worthing und im Londoner West End erfährt, zeigt John Gale Interesse an dieser Transposition.²⁹² Bolton stimmt einer Bearbeitung seiner Adaptation zu und gibt im Rahmen einer beiderseitigen Vereinbarung die Rechte frei, die er bezüglich *The Wings of the Dove* hält – die rechtliche Komponente scheint geklärt. Christopher Taylor, der mit der Umarbeitung der szenischen Transposition beauftragt wird, sieht sich jedoch nicht in der Lage, Boltons Fassung zu redigieren und kreiert indes eine neue Dramatisierung. Er distanziert sich also von einer Adaptation der Adaptation und schafft dafür eine Adaptation des Romans: [...] I found myself unable to re-work your play and instead made an entirely new and original dramatization of the novel.²⁹³

Während Christopher Taylor behauptet, eine eigenständige Transposition geschaffen zu haben, vertritt Guy Bolton immer noch den Standpunkt, es handele sich um eine Transformation *seines* Werks. In diesen differenten Positionen liegt die urheberrechtliche Querele, die acht Jahre nach der Uraufführung von *Child of Fortune* entbrennt: Fälschlicherweise wird die Londoner Aufführung der Taylorschen *The Wings of the Dove* als Dramatisierung Guy Boltons gehandelt. Diese irrtümliche Darstellung geht auf den Verlag Drama Play Service zurück, der in seinem Katalog von 1965 Taylors Stück als das Guy Boltons anpreist.²⁹⁴ Ein Brief von Frith Banbury vertieft die Problematik: Die Neuinszenierung von *Child of Fortune*, nun unter *The Wings of the Dove* brillierend, wird mit Bühnenfotos und Rezensionen der Londoner Taylor-Version beworben.²⁹⁵ Laut Bolton, der unverzüglich und persönlich auf diesen Fehler reagiert, ein Versehen, da er Freunden Kopien von Kritiken mit dem Hinweis geschickt habe, wie bemerkenswert der britische Dramatiker „sein“ Stück verändert habe.²⁹⁶ Doch genau daraus resultiert die Empörung aller Beteiligten

²⁹² Leider existiert keine schriftliche Version dieser Worthing-Fassung.

²⁹³ Brief von Guy Bolton an Frith Banbury, 4. März 1965.

²⁹⁴ Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, undatiert.

²⁹⁵ Brief von Frith Banbury an Guy Bolton, 23. Februar 1965.

²⁹⁶ Brief von Guy Bolton an Frith Banbury, 4. März 1965.

um Christopher Taylor, die die 1964er-Fassung von *The Wings of the Dove* als eigenständiges Kunstwerk betrachten, das keinerlei Verbindungen zu Guy Boltons Adaptation aufweise: „The two plays have only in common that they stem from the same novel, and it seems to me to be completely unethical to attempt to sell your play to the American public as if it were the play that we produced at the Haymarket Theatre.“²⁹⁷

Da der Roman selbst mit keinem Urheberrecht versehen ist, erhält jede Adaptation eine Legitimierung; der Argumentation Banburys und Taylors, die für eine Nähe zum Prätext, jedoch nicht zu *Child of Fortune* plädieren, stellt sich Jed Harris entgegen. Der Produzent fordert eine Umsatzbeteiligung an Taylors *The Wings of the Dove*, falls das Theaterstück in Amerika auf den Markt komme. Ein Anspruch, dem sich Bolton widersetzt: „Neither the James Estate nor Jed need be included in an American production or sale of film rights [...]“.²⁹⁸

Im Rechtsstreit zwischen zwei verfeindeten Lagern etabliert sich Guy Bolton als einziger Fürsprecher Taylors, wie aus seiner wohlwollenden Korrespondenz hervorgeht.²⁹⁹ Der Fehler kann eindeutig dem Drama Play Service zugewiesen werden, der beide Transpositionen als eine versteht:

How can they have read those two notices and whichever magazine it was you [Guy Bolton] sent them without wondering to where ‚Lionel Croy‘, ‚Sir Luke Strett‘, ‚Eugenio‘, ‚Bianco‘ and ‚Bennett‘ had disappeared? How can they have read them without being puzzled that ‚Richard Denning‘ had become ‚Merton Denver‘, ‚Milly Temple‘ had become ‚Milly Theale‘ and ‚Lord Marcus Annersley‘ had become ‚Lord Mark‘ or without being puzzled that none of the play was set in London, or that the unfamiliar ‚Lord Mark‘ had usurped Susan’s role as villain, or so forth or so on?³⁰⁰

Obwohl Guy Bolton sich Christopher Taylor gegenüber als entgegenkommend und einsichtig zeigt, eskaliert der Streit, als Letzterer seinen Kollegen persönlich eines Fehlverhaltens bezichtigt. Bolton habe *nicht* die Unterschrift geleistet, die bezeugen würde, dass es sich nicht um sein Stück handelt.³⁰¹ So endet die (in der Frith Banbury-Sammlung erhaltene) Korrespondenz damit, dass Guy Bolton sein Entgegenkommen als Fehler deklariert, denn die Situation „make[s] a storm in a tea-cup appear to be a hurricane in a tea-pot“³⁰²: „I held the contract with the James Estate and turned it over to him – for what?“³⁰³

²⁹⁷ Brief von Frith Banbury an Guy Bolton, 23. Februar 1965.

²⁹⁸ Brief von Guy Bolton an Christopher Taylor, undatiert.

²⁹⁹ Vgl. *The Frith Banbury Papers* 45.9, im Besitz der University of Texas, Austin.

³⁰⁰ Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, undatiert.

³⁰¹ Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, undatiert.

³⁰² Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, 23. November 1965.

³⁰³ Brief von Guy Bolton an Frith Banbury, 4. März 1965.

Das folgende Kapitel wird belegen, dass Christopher Taylors Adaptation unumstritten als eigenständige Fassung zu betrachten ist. Der Dramatiker nimmt Veränderungen hinsichtlich Personen, Handlungsort, -zeit sowie -verlauf vor und orientiert sich stärker am James'schen Prätext, als Guy Boltons nur minimal an *The Wings of the Dove* gebundenes Werk. So lässt sich vorab festhalten, dass Taylors *The Wings of the Dove* eine inhaltliche Konvergenz mit der literarischen Vorlage favorisiert, wohingegen *Child of Fortune*, wie dargestellt, das Handlungsgerüst lediglich dazu nutzt, eine eigene Geschichte zu weben.

Der Urheberrechtsstreit wird lediglich durch die Vorbereitungsphase angetrieben, in der Gale Bolton darum ersuchte, dessen Version umzuschreiben. Das Missverständnis resultiert somit daraus, dass nach der Freigabe von *Child of Fortune* nicht kommuniziert wurde, dass Taylor ein völlig neues Stück kreiert und sich nicht – wie vorgesehen – an einer Überarbeitung der Bolton-Fassung versucht.

4.4 Christopher Taylor, *The Wings of the Dove* (1963)

Am 3. Dezember 1963 findet unter der Regie von Frith Banbury im Londoner Lyric Theatre die Uraufführung von Christopher Taylors *The Wings of the Dove* statt. Ab April 1964 zieht das Stück ins Haymarket Theater, wo am 17. August 1964 ein Besetzungswechsel stattfindet, bei dem Alan Howard die Rolle des Merton Denver übernimmt, der zuvor von James Donald dargestellt wird. Auch drei weibliche Figuren werden neu besetzt: Milly-Mimin Susannah York wird durch Jennifer Hilary ersetzt, Wendy Hiller überträgt ihren Part der Susan Shepherd auf Viola Keats und Nan Munro tritt die Nachfolge Elspeth Marchs in der Rolle der Maud Lowder an. Allein Kate Croy wird während der gesamten Spielzeit unverändert von Gene Anderson verkörpert.³⁰⁴

³⁰⁴ Vgl. „The Wings of the Dove“, in: *Theatre World* (Februar 1964), S. 26-27; S. 27.

4.4.1 Inhalt und Handlungsverlauf

Die Adaptation verzichtet auf eine Veränderung des Handlungsortes und entfaltet den Plot um die unschuldige amerikanische Erbin, die der Korruption durch ein britisches Liebespaar zum Opfer fällt, ausschließlich in Venedig.³⁰⁵ Der Plot orientiert sich stark an der literarischen Vorlage, so dass zwar Kürzungen vorgenommen werden, der Handlungsverlauf aber dem vorgegebenen Strukturgerüst folgt.

Kate Croy und Maud Lowder sind zu Gast bei Milly Theale, die den Palazzo Leporelli als Ferienresidenz gewählt hat. Ihre Bekanntschaft mit der Amerikanerin resultiert aus einer zurückliegenden Schulfreundschaft mit deren Reisebegleiterin Susan Shepherd. Letztere weiß als enge Vertraute um die Ernsthaftigkeit von Millys Leiden, das sie vor ihren Gästen zu verbergen sucht. Doch Kate lässt sich nicht täuschen und ersinnt vor dem Hintergrund der Krankheit einen Plan: Ihr heimlicher Liebhaber Merton Denver soll die Erbin heiraten. Unerwartete Unterstützung erhält Kate dabei von Seiten Susans und Mauds. Während Erstere im Vorhaben den Vorteil emotionaler Stabilität und, damit verbunden, Hoffnung auf Millys Genesung sieht, nutzt Letztere die Situation, um den offensichtlich in Kate verliebten Denver aus dem Dunstkreis ihrer Nichte zu entfernen. Mauds eigenes Projekt sieht nämlich deren Verheiratung mit Lord Mark vor.

Dieser schmiedet jedoch seinerseits finanziell motivierte und mit Mauds Vorhaben kollidierende Pläne: Ebenfalls von Millys Krankheit wissend, hält er um ihre Hand an, wird aber von der Erbin, die Kates familiäre Verpflichtung kennt, zurückgewiesen. In diesem Kontext verweist Lord Marc bereits darauf, dass Kate Merton Denver liebt, doch Milly vertraut dem Ehrenwort ihrer Freundin, das ihr Versprechen umfasst, die Gefühle des Journalisten nicht zu erwidern.

Als Kate und Maud, ebenso wie Lord Mark, Lady Danbys Einladung nach Griechenland Folge leisten, bleiben Susan und Milly alleine mit Merton Denver in Venedig zurück. Dieser ist aus falscher Motivation angereist und muss nun folgeschwer erkennen, dass Kate das Geheimnis um ihre Beziehung immer noch nicht gelüftet hat. Als Lösung ihrer problematischen Situation führt sie Denver ihren machiavellistischen Plan vor, dem er nur zustimmt, nachdem Kate sich ihm hingeeben hat.

³⁰⁵ Christopher Taylor favorisiert als Handlungsrahmen Italien, das Henry James seit seiner ersten Reise (1869), der zahlreiche weitere Aufenthalte folgen, als schönstes Land betrachtet. Vgl. Robert L. Gale, „Henry James and Italy“, in: *Nineteenth Century Fiction* 14 (1959), S. 157-170; hier S. 157.

Einen Monat später macht Lord Mark, auf der Rückreise von Griechenland, erneut seine Aufwartung, um – wie Milly vermutet – die bevorstehende Hochzeit mit Kate bekannt zu geben. Ein Irrtum, denn der Adelige erläutert, dass Kate den Antrag wegen ihrer heimlichen Verlobung mit Merton Denver abgelehnt hat. Vor Mark bewahrt Milly ihre beherrschte Fassade, indem sie glaubhaft suggeriert, Denver sei allein in sie verliebt. Doch fortan weigert sie sich, den Journalisten zu empfangen. Susan widersetzt sich der Order und bittet Merton zu einem Gespräch, in dessen Verlauf er erfährt, was Lord Mark angerichtet hat. Nichtsdestotrotz lehnt er Susans Bitte, Milly anzulügen, ab. Erst als die Erbin ihm ihre Liebe gesteht, findet eine Veränderung in Mertons Denken statt, welches in der Bereitschaft, Milly für ihr Wohl zu täuschen, kulminiert. Die Erbin kommt ihm zuvor, indem sie ihn der Pflicht entbindet, lügen zu müssen; sein Bemühen erfährt aber in ihrem Testament die entsprechende Würdigung: „All our friends must know how more than kind he’s been.“³⁰⁶ Merton will die Erbschaft indes verweigern und fordert Kates Einverständnis. Im Bewusstsein, dass Denver Milly liebt, lehnt sie ab; das Paar trennt sich.

4.4.2 Divergenzen

Während der Roman lediglich andeutet, dass Maud eine heimliche Liaison zwischen Kate und Merton vermutet und Milly diesbezüglich sensibilisiert,³⁰⁷ wird der Verdacht in Taylors Adaptation bereits in der ersten Szene des ersten Aktes explizit thematisiert. Allerdings zeigt sich Maud Lowder den Anzeichen gegenüber eher ignorant; Susan Stringham hingegen erkennt eine Reziprozität in den Gefühlen der jungen Menschen, ordnet ihre Beobachtung aber der Missachtung unter, die ihre Schulfreundin unmissverständlich fordert.

Susan: You don’t mean Kate *returns* his love? (Maud blinks and then stares at the question while Susan gropes frantically for an answer.) Oh no! Of course she’s kind to him – and that’s fine – I’ve so much admired her – but I’ve never seen her so much as – (insisting) Maud! Does Kate care for him?

Maud (meeting her eyes and holding them): No. [...] And you must deny it too.³⁰⁸

Das bestehende Verhältnis wird zudem geleugnet, damit Merton Denver für Milly frei scheint. Denn, wie bereits festgehalten, nicht allein Kate, sondern auch die beiden

³⁰⁶ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 93.

³⁰⁷ Vgl. WD, 121ff.

³⁰⁸ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 17.

Nebenfiguren schmieden egoistisch motivierte Pläne, die eine Annäherung zwischen Milly und dem Journalisten vorsehen. Susans altruistisches Ziel, ihren Schützling glücklich zu sehen, wird von Maud unterstützt, indem sie Merton Denver mit einem Brief nach Venedig lockt. „I did what I could in London. [...] He'll have had my letter early last week.“³⁰⁹

Denvers Venedigreise resultiert somit nicht aus einer Einladung Kates, die sie in der literarischen Vorlage ausspricht, sondern aus der ihrer Tante. Ihren Brief interpretiert er als Zustimmung zur Legitimierung der Verbindung. Doch Maud nimmt ihm unmittelbar nach seiner Ankunft diese unrealistische Einschätzung und positioniert ihn, Kate gleichzeitig ins Unerreichbare rückend, in Millys Nähe: „I've left my niece to dispose of Lord Marc. And here is someone nicer.“³¹⁰ Mrs. Lowders Aufforderungen, sich der Erbin anzunehmen, finden ihren Höhepunkt im Appell, sich nicht die Chance seines Lebens entgehen zu lassen³¹¹ und markieren somit eine signifikante Abweichung von James' opaken Andeutungen.

Der leise Unterton des Prätextes spiegelt sich vielmehr in Kates Taktieren, insbesondere, da Mertons Auftritt neue Schachzüge ermöglicht: So täuscht sie Denver zunächst über ihre wahren Absichten hinweg, indem sie als primäres Ziel vorgibt, vor ihrer Tante ein Alibi aufweisen zu können. Denn solange der Journalist in Italien weilt, wird Maud ihn nicht mit Kates geplanter Ablehnung des Markschen Antrags in Verbindung bringen. Hinter diesem Scheinargument verbirgt sie die wahre Intention, die lautet, durch Denver Millys Erbe zu sichern.

Eine weitere Abweichung von der literarischen Vorlage manifestiert sich in der bewussten Ausklammerung des James'schen „international theme“. Wie bereits erörtert, entwickelt sich die Fabula fernab der Dichotomie der „Alten Welt“ Englands und der „Neuen Welt“ Amerikas, indem sich der Handlungsrahmen auf Venedig begrenzt. Mit Kates und Mauds Weiterreise nach Griechenland folgt Taylor, in einer eher seltenen Konvergenz, der Variation Guy Boltons, die das Ursprungsland des Theaters als Handlungsort fernab der James'schen Vorgaben ersinnt.

³⁰⁹ Ebd., S. 15; 17.

³¹⁰ Ebd., S. 31.

³¹¹ Ebd., S. 47f.

4.4.3 Krankheit und Tod

„The truth about Milly. The truth that’s fenced off here with an expensive vagueness – with smiles and silences and fictions, all strained to breaking point.“³¹² Mertons Aussage resümiert das multilaterale Abkommen, das alle Figuren verpflichtet, Millys Realzustand zugunsten des Trugbildes einer gesunden und unbekümmerten jungen Amerikanerin zu ignorieren – ein Verfahren, mit dem nicht nur die Erbin, sondern auch ihre Entourage die bittere Realität zu verdrängen sucht. Denver distanziert sich von diesem Einvernehmen, da er den tragischen Ausgang vorausahnt, den die Illusionsbildung birgt.

We pretend that Milly’s portrait of herself is quite, quite perfect, and that nobody has noticed it’s hanging by a thread. But one false step [...] might snap the thread [...] and send her proud, brave portrait crashing.³¹³

Christopher Taylor wählt Millys Krankheit als zentrales Thema seiner Transposition. Beginnend mit der ersten Szene des ersten Aktes verraten Susans Tränen dem Zuschauer, dass die Krankheit terminal ist.³¹⁴

Maud: What’s wrong with her? Precisely what’s her case?
Susan: I don’t know, Maud. Nor does Milly. Now and then I’ve even wondered if Sir Luke quite knows himself. Of course there’s medicine, pills – and not wintering in London.³¹⁵

Gleichwohl die Transposition eine konkrete Diagnose schuldig bleibt, interpretiert sie das Leiden als psychisch motiviert. Millys Lebenswillen scheint seit dem Tod der Eltern und der Geschwister gebrochen:³¹⁶

Susan: Sir Luke told her to live. [...] But she must *want* to, Maud.
Maud (scornful impatience): ‚Want to live?’ *Doesn’t* she?
Susan: She doesn’t want to die. But why should he have told her to live, unless he saw – unless he feared...³¹⁷

Obgleich Susan nur Maud diesbezüglich ins Vertrauen zieht, wissen auch Kate und Mark um Millys desolaten Gesundheitszustand, da dieser sich im äußeren Erscheinungsbild der Erbin widerspiegelt. „I know how I look: even at my most fetching – fit for nothing much gayer

³¹² Ebd., S. 72.

³¹³ Ebd., S. 72f.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 11: „Susan: Please, Maud. Shut the door. (*in tears*). I’m sorry. I’m going to cry.“

³¹⁵ Ebd., S. 13.

³¹⁶ Ebd., S. 40.

³¹⁷ Ebd., S. 14.

than a handsome cemetery.“³¹⁸ Daraus wird offensichtlich, dass der Lord nicht um Milly, sondern um das Vermögen wirbt, welches sie hinterlassen wird. Christopher Taylor gesteht seiner Heldin zu, Mark explizit zu demaskieren, indem sie das, bei Henry James lediglich zu vermutende Motiv der Geldgier entlarvt. Zunächst folgt der szenische Dialog dem des siebten Buches, um in einer frei hinzugefügten, materiell argumentierenden Conclusio zu kulminieren:

Lord Mark: [...] How did I know that you were troubled? – when no one else has guessed. Love makes out things like that, but –
Milly (*cutting in with a smile*): Isn't love supposed to be blind?
Lord Mark: To faults, not to beauty.
Milly: Then, are my private worries, which I'm ashamed to have let you glimpse – (*with a certain edge*) are they my beauty?
Lord Mark (*thrown out of his stride*): That's absurde! How could they be? – I ask you!
Milly (*turning from him vaguely*): Ohh – to a man who cared less for me than for...
Lord Marc (*expressionless*): Than for...?
Milly (*surprised that he should insist on her completing the implication, she faces him*): All that I possess.³¹⁹

Während Milly dem Adligen gegenüber die Wahrheit über ihre Krankheit offenbart, appelliert sie vor Merton an dessen Solidarität, ihr Illusionskonstrukt zu schützen, das sie bis zu ihrem letzten Auftritt aufrecht hält.³²⁰ Der Journalist wird Teil eines Versuchs, durch Liebesempfinden neue Vitalität zu erlangen. Doch Millys physische Schwäche setzt der Selbsttäuschung Grenzen; immer wieder betonen Figuren, dass Milly zu schwach sei, um den Palazzo zu verlassen.³²¹ Zudem hält ihre Physiognomie, die an „someone saved from an shipwreck“³²² erinnert, zweifelsohne beständig die Utopie der Scheinrealität vor Augen.

In diesem Zusammenhang sei bereits auf die französische Transposition von Jean-Louis Curtis verwiesen, die im anschließenden Kapitel vorgestellt wird. Denn stärker noch als die Milly-Darstellerin Susannah York, personifiziert die Mimin Catherine Sellers in der französischen Aufführung die Fragilität der Erbin. Curtis' gewissenhafte Besetzungswahl wird mit Szenenbildern unterfüttert, in denen eine blasse und dürre Sellers in direkter Gegenüberstellung mit Colette Castel (alias Kate Croy) noch kränklicher und gebrechlicher erscheint.

³¹⁸ Ebd., S. 35f.

³¹⁹ Ebd., S. 28f. Im Prätext lehnt Milly den Antrag mit einer rein emotionalen Begründung ab: „No, I mustn't listen to you – that's just what I mustn't do. The reason is, please, that it simply kills me.“ (WD, 276)

³²⁰ Vgl. ebd., S. 89: „I've had a chill – oh, nothing much! Doctor Tacchini came for me.“

³²¹ Vgl. ebd., etwa S. 19: „Milly still insists that she'd rather not come with us.“

³²² Ebd., S. 44.

4.4.4 Dramenstruktur

Bei Christopher Taylor erstreckt sich die Handlung in einem herbst-winterlichen Kontext von Mitte Oktober bis Ende Dezember 1900. Die jahreszeitliche Beschränkung auf triste und kurze Wintertage, die mit einer Ausklammerung der ausklingenden Sommermonate einhergeht, welche die ersten Bücher der Romanvorlage bestimmen,³²³ fungiert bereits als Konnotation von Krankheit und Tod. Bezeichnend scheint dabei auch die saisonale Veränderung, die sich unmittelbar an die Konzeptualisierung der Intrige anschließt: „Isn't it getting dark early? Compared with – just three weeks ago, say, when the others left for Greece.“³²⁴ Die Adaptation entwickelt sich somit vor dem archetypischen Venedigbild des 19. Jahrhunderts, welches Perosa als Rahmen für Verschwörung, Intrige und das nicht zu vernachlässigende „Tod in Venedig“-Motiv definiert.³²⁵ Die italienischsprachigen Antworten der Dienstboten, die die Dialoge der Hauptfiguren durchdringen, sorgen dafür, dass die lokale Prägung stets präsent bleibt.

Wie auch Guy Bolton, wählt Christopher Taylor für sein geschlossen-tektonisches Drama die Dreiakt-Struktur. Die zwei Szenen des ersten Aktes fungieren dabei als Exposition, innerhalb derer alle Figuren vorgestellt werden und die einzelnen Konflikte – ergo Millys Krankheit, Kates und Denvers heimliche Liebesverbindung und Kates Verpflichtung den Plänen Mauds gegenüber – dargelegt werden. In Akt II erfährt die Problementfaltung ihre Steigerung in der Offenlegung der Intrige. Dem funktionalen Dramenaufbau entsprechend, folgt im dritten Akt der Handlungshöhepunkt, der seinen Ausdruck in Lord Marks Enthüllung findet. Zwar versucht Susan, die Wahrheit zu verwischen, indem sie Denver auffordert, zu lügen, doch verhindert dieses retardierende Moment nicht die finale Katastrophe, welche nicht nur durch Millys Sterben reflektiert wird, sondern auch durch den symbolischen Tod der Beziehung von Kate und Merton.

Wenngleich die szenische Transposition von Christopher Taylor Abweichungen von der literarischen Vorlage vornimmt, so drückt der Adaptator doch zugleich seine Wertschätzung dem Original gegenüber durch wortwörtliche Übernahmen des Romantextes aus, welche die

³²³ Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 260: „[...] gratefully glad that the warmth of the southern summer was still in the high, florid rooms [...]“.

³²⁴ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 68.

³²⁵ Vgl. Sergio Perosa, „*The Wings of the Dove* and the Coldness of Venice“, in: *The Henry James Review* 24 (2003), S. 281-290.

Dialogszenen durchwirken; es scheint, als hätten die prägnantesten Formulierungen Henry James' Einzug in die Bühnenbearbeitung gehalten. Ein Dialog, den Milly und Merton in der ersten Szene von Akt II halten, sei hier nun, exemplarisch für mannigfache Textkonvergenzen, dem buchliterarischen Pendant gegenübergestellt:

Milly: You suppose me so very bad?

Merton: One sees – one can't help seeing – that you do take certain precautions. [...]

Milly: (*denying this interpretation*): No...!

Merton: I'll believe whatever you tell me.

Milly: Good! Well then, I'm splendid!³²⁶

„You suppose me so awfully bad?“ He turned, in his pain, within himself; but by the time the colour had mounted to the roots of his hair he had found what he wanted. „I believe whatever you tell me.“ ,Well then, I'm splendid.“ (WD, 321)

Eine zeitgenössische Rezension der *New York Times* sieht die Problematik der Übertragung von Henry James' Stil in das szenische Medium darin, dass der Zuschauer eine gewisse Langsamkeit von Bewegungen und gedämpfte dramatische Entwicklung in Kauf nehmen muss.³²⁷ Sie spielt auf die reflexiv-monologischen Buchpassagen an, von denen das Bühnenmedium eine aktiv-dialogische Entsprechung fordert.

Während Guy Bolton diese Klippe umschiffte, indem seine Adaptation lediglich das stoffliche Grundgerüst als Ausgangsbasis übernimmt, kommt Christopher Taylor dem medienpezifischen Anspruch nach und entfaltet die Probleme in sprecherorientierten Dialogen *sur scène*. Auch nicht-inszenierte Kapitel des Prätextes werden in Gesprächssequenzen eingeflochten, wie etwa die Begegnung in der National Gallery, die Milly und Merton in Venedig memorieren: „I met you first, if you'll remember, at the National Gallery with Miss Croy.“³²⁸

Henry James' penibler Theaterarbeit ähnlich, lässt auch Christopher Taylor größte Sorgfalt hinsichtlich minutiöser Regieanweisungen zur Phonetik oder Raumgestaltung walten, so dass Leon Edels Vorwort zu *The Complete Plays* zugleich die Technik des James-Adaptators beschreiben könnte: „In the history of dramatic criticism there are few writers who described scenery and costumes as closely and who dwelt in such detail on the histrionic technique.“³²⁹

Denn wie die folgende Analyse belegt, beinhalten die Regiedirektiven nicht allein die

³²⁶ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 64f.

³²⁷ Vgl. „Henry James's Novel Presented as Play“, in: *The New York Times*, 4. Dezember 1963, S. 53.

³²⁸ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 69.

³²⁹ Leon Edel, *The Complete Plays of Henry James*, London, 1949, S. 39.

dramaturgischen Gestaltungsvorgaben, die *Child of Fortune* kennzeichnen, sondern induzieren durch penible Details zu äußerlichen Merkmalen, wie Mimik, Gestik und Körperhaltung, gleichwohl eine Interpretation, die der Roman durch innere Monologe und Reflexionen bereitstellt. Taylor nutzt die nonvisuelle Metaebene, um einer Interpretation Raum zu gewähren, die ob ihrer Feinheit innerhalb der Aufführung verborgen bleiben könnte: „Merton has remained at the window. Kate longs to go to him, but there is something in his tender gravity that holds her back.“³³⁰

4.4.4.1 Exposition: Analyse des ersten Aktes

Das erste Szenenbild inszeniert Milly, die von ihrem Fenster aus auf den Kanal herabblickt. Susan wohnt diesem Moment, der die konnotative Bergszene (WD, 87ff) evoziert, als heimliche Beobachterin bei. Die Regieanweisung, die dem Publikum verborgen bleibt, verdeutlicht die Angst, mit der Susan Millys Handeln verfolgt.³³¹

Während Susan *sur scène* bleibt, löst Mauds Auftritt Millys Abgang ab, so dass in Abwesenheit der Erbin deren Krankheit thematisiert werden kann. In diesem Kontext wird der Zuschauer auch auf den sich anbahnenden Dreieckskonflikt gestoßen, da sowohl Millys Liebe zu Denver als auch dessen Liebe zu Kate diskutiert werden. Die Frage nach der Reziprozität der Empfindungen kann von Maud und Susan nicht beantwortet werden und erschließt sich dem Zuschauer erst mit Merton Denvers Auftritt im zweiten Aufzug, der die mutuelle Liebe bestätigt. Diese Szene verschafft dem Publikum einen Wissensvorsprung vor Milly, welche Lord Mark im vorausgehenden Dialog versichert hatte, dass Kate Denver nicht liebt.

Marc: She's thinking of no one?

Milly: Not of him. I have her word. [...] She has left no doubt whatever of her being free.³³²

Die unmittelbar aufeinanderfolgenden Bühnenauftritte Lord Marks und Mertons verraten, anhand von Millys divergenter Reaktion, ihre emotionale Tendenz. Während Milly sich in der Anwesenheit des Adligen unwohl fühlt und nach ihren Freundinnen schickt, um der

³³⁰ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 95.

³³¹ „Susan (a comfortable, dissembling laugh): [...]“. Vgl. ebd., S. 7.

³³² Ebd., S. 30.

ungewollten Intimität zu entkommen, zeigt sie sich über Mertons Ankunft erfreut: „I’ll see him with pleasure.“³³³

Die zweite Szene, die eine Woche später datiert und mit einer eilig den *palazzo* umdekorierenden Milly eröffnet, belegt, dass Merton Denvers Anwesenheit wie ein „tonic“³³⁴ wirkt, das ihre Lebensfreude weckt. Die neugewonnene Euphorie spiegelt sich zudem im Entschluß, ihre nun als gegenstandslos wahrgenommene schwarze Trauerkleidung abzulegen.³³⁵ Erneut wird das Verhältnis zwischen Kate und Merton verleugnet, diesmal sogar in einem expliziten Dialog zwischen Ersterer und Milly. Kate bereitet die Intrige vor, indem sie versichert, dass Denvers Gefühle langsam zugunsten von Empfindungen für die Erbin weichen. Der nächste systematische Schritt sieht Mertons Einbindung in den Plan vor, so dass die szenische Transposition den kontinuierlich anschwellenden Aufbau der Romanintrige komprimiert in einem Aufzug darstellt.³³⁶

Denver fordert eine Versicherung seitens Kate, wird aber durch Mrs. Lowders Auftritt unterbrochen. Das unterschiedliche Wissensniveau der Figuren fügt der Szene eine komische Nuance bei, denn Maud durchschaut treffend Mertons Absichten, ordnet diese mit Milly Theale aber der falschen Heldin zu.

„He’s been a tonic – such a tonic! But not for general consumption! Only for a very sweet particular person’s use. Susan tells me you’ve taken rooms. I flatter myself I know the reason. The duck! – do look – he’s quite confused!“³³⁷

Denvers gemietetes Apartment ist gleichbedeutend mit Sexualität. Die Verweigerung, Milly in seine Räumlichkeiten zu führen, impliziert, dass seine Intrigenbeteiligung nicht so weit führen wird, mit Milly zu schlafen. „To the Piazza, then – to Florian’s. But to my rooms – (He shakes his head.) Not Milly Theale; not Susan Shepherd; no one. Only you [Kate]. Alone there with me. Still.“³³⁸

Des Weiteren hebt die Transposition die unilaterale Bindung hervor, die mit dem sexuellen Akt verknüpft ist. Denver fordert Kates Hingabe als symbolisches Pfand, das die Unsicherheit, die er ihrer Liebe gegenüber verspürt, beseitigen soll.³³⁹ Doch während der Journalisten den Akt als Mann konsequenzfrei erlebt, verstößt Kates Hingabe als

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd., S. 47.

³³⁵ Ebd., S. 40.

³³⁶ Im Roman erstreckt sich die Intrigenentfaltung von der ersten Erwähnung des möglichen Plans in Buch sechs („if you’ll leaving it to me – my cleverness, I assure you, has grown infernal – I’ll make it all right.“ WD, 195) bis hin zur bilateralen Einigung in Buch acht: „You’ll in the natural course have money. We shall in the natural course be free.“ (WD, 311)

³³⁷ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 47.

³³⁸ Ebd., S. 52.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 53: „What if, in time, I should begin to bore this creature!“

despektierlicher Akt gegen zeitgenössische Gesellschaftskonventionen, die in der konservativen moralischen Agenda der 1960er Jahre, in denen die Transposition entsteht, wiederklingen.

4.4.4.2 Steigerung und Klimax: Analyse des zweiten Aktes

Im Verhältnis zum ersten und dritten Akt bietet der zweite wenig handlungskonstituierende Momente, sondern fungiert vielmehr als Charakterstudie der involvierten Figuren, die für das folgende Kapitel von Bedeutung sein wird.

Kate und Maud reisen nach Griechenland ab. Sobald Milly und Merton alleine in Venedig zurückbleiben, rückt die Intrige in den Vordergrund. Dazu spielt die Transposition erneut mit dem divergenten Wissensstand, der das Publikum in die Position eines Mitwissers erhebt, während Milly in Unkenntnis bleibt. Allein der Zuschauer vollzieht nach, wie nahe sich Millys naive Vermutungen entlang der wahren Intention Denvers bewegen und wie ebendieser deshalb seine Fassung verliert:

Milly: We thought you might be under orders – bothersome, officious ones.

Merton (startled): Orders? – Why? – Whose?

Milly: Your manager? – your editor? – is that what he'd be called? [...]

Merton (relieved and smiling): But not on holiday!

Milly (grasping the word): Holiday. Ah, yes! Then you're still here for that.

Merton: Oh, well... For me, between work and play, there's not much difference.

Milly (happy to be on firm ground): I see. You'll do some work here, too.

Merton (still floundering): A little quiet writing [...].³⁴⁰

Effektivvoll verknüpft Taylor diese Lügenepisode mit Millys Wahrnehmung der Londoner Gesellschaftskonventionen, die zugleich auf den vorausgegangenen Dialog applizierbar sind: „I've wondered, ‚What in the world *did* they say?‘ – while making such a perfect success out of what was never mentioned...!“³⁴¹ Im Kontrast zu den Andeutungen und Ausflüchten, die den zweiten Akt durchziehen, steht Lord Marks erneuter Auftritt, der die Fakten unverhüllt darbietet und damit Millys Scheinwelt zum Einstürzen bringt. Nur indirekt, in Gestalt des als neutral geltenden Gesprächstopos „Wetter“, spürt Merton die Wirkung der Markschen

³⁴⁰ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 64.

³⁴¹ Ebd., S. 67.

Enthüllung. „It’s suddenly become a Venice all of evil. [...] Now – see? – the sky’s like ink; and so low you feel you could reach up and dip a pen in it.“³⁴²

4.4.4.3 Die Katastrophe: Analyse der zweiten Szene von Akt III

Entgegen der Figurenkonzeption des Romans, in der Millys Figur sich, einem letzten Aufbegehren gleich, mit den Worten „I want so to live“ (WD, 321) der Handlung entzieht, befindet sich Taylors Erbin auch nach der Offenlegung der Intrige noch *sur scène*. Der erste Aufzug des dritten Aktes überrascht mit einem Disput zwischen Milly und Susan, da Letztere, gegen den Willen der Erbin, Denver empfangen wird und somit Assoziationen zu James’ Roman *Washington Square* weckt. Susans verzweifelteres Bedürfnis, Denver zu sehen, das in der dreifachen Hervorhebung des Personalpronomens „ich“ kulminiert („Don’t deny me this. I need it. I need it, Milly. I!“³⁴³), erinnert an Mrs. Pennimans Gefühle für Morris Townsend, den Liebhaber ihrer Nichte, die sich während Catherine Slopers Europareise entwickeln.

Taylor inszeniert das letzte Gespräch, das Milly vor ihrem Tod mit Merton führt, auf der Bühne. Da der Roman dieses nur in Form eines knappen Rückblicks, ohne Handlungsdetails offeriert, ist dem Adaptator kein Gestaltungsgerüst vorgegeben. So bettet die szenische Version die Aussprache in eine nächtliche, kaum beleuchtete Kulisse; die geschlossenen Türen implizieren Distanz zur Außenwelt.³⁴⁴

Die Briefepisode, die in der zweiten Szene des Schlussakts ihren Ausdruck findet, ist durch retardierende Momente charakterisiert. Zwar folgt Christopher Taylor dem Dialogverlauf der Vorlage, indem er die Chronologie der zwei in zeitlichem Abstand eintreffenden Briefe übernimmt, fügt aber Unterbrechungen hinzu, die den Spannungsbogen erhöhen. Der Briefinhalt wird erst thematisiert, nachdem Merton eine ausführliche Beschreibung liefert, wie das Schriftstück unter seiner Tür feststeckte; danach betritt Maud Lowder die Szene und unterbricht seine Ausführungen – der Zuschauer muss sich erneut gedulden.³⁴⁵ Die Formalitäten um die Erbschaft bilden einen fließenden Übergang zur Trennung des Paares,

³⁴² Ebd., S. 91.

³⁴³ Ebd., S. 83.

³⁴⁴ Vgl. die Bühnenbeschreibung der ersten Szene. Ebd., S. 80.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 100ff.

die sich in der Übernahme des prätextuellen Schlussdialogs widerspiegelt: „We’ll be as we were, before.“ – „Will we...? Never...! No, my dear...“³⁴⁶

4.4.5 Figurenkonstellation und -konzeption

4.4.5.1 Kate Croy als Spiegelbild Maud Lowders

Christopher Taylors szenische Transposition konzipiert Kate Croy als „flachen“ Charakter, der noch in der Schlusszene daran festhält, in Millys Sinne gehandelt zu haben, indem sie deren Wunsch erfüllt hat, „[...] having used her passion. She wanted nothing else. *She had it all.*“³⁴⁷ Die Verteidigung ihrer Tat impliziert, nicht wissentlich aus maliziöser Motivation agiert zu haben. Kate appliziert lediglich die Verhaltensmuster, die ihre Tante und die Londoner Gesellschaft als legitim vorleben.

Maud Lowder prägt Kates charakterliche Disposition, die aus ihr eine „person [...] who can do what I don’t like“³⁴⁸ macht. Dadurch avanciert die junge Frau zum passiven Tauschobjekt im Handel zwischen Maud und dem Lord Mark; sie fungiert als Trumpf, den Erstere ausspielt, um den repräsentativen Titel des Adligen zu erwerben.³⁴⁹ Zwar definiert Kate für sich selbst die fremdbestimmte Opferrolle, doch widerlegt Mrs. Lowders Charakterisierung dieses Selbstbild. Denn Maud glaubt, ihre Pläne mit Kate nur deshalb verwirklichen zu können, weil diese den materiellen Status Quo über alles stellt. „Without me, she couldn’t keep herself in cotton handkerchiefs. And she’s not the girl for cotton.“³⁵⁰ Mrs. Lowders Konditionierungsprozess macht sich diese Prädisposition zunutze, indem sie gefügiges Verhalten entsprechend belohnt. So wiegt etwa Ohrschmuck den Verzicht auf Merton Denver auf. „Will we have time for looking in a lace shop in the Piazza? Kate has been very good. I want to buy her something.“³⁵¹

Entgegen der Exposition von *Child of Fortune*, die Kates Situation als definitiv fremdbestimmt inszeniert, da weder Lionel Croy noch Richard Denning ihr ein Heim bieten können, widerlegt Christopher Taylors Adaptation nicht, dass Kates Wahl aus einer

³⁴⁶ Ebd., S. 107.

³⁴⁷ Ebd., S. 97.

³⁴⁸ Ebd., S. 56.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 59.

³⁵⁰ Ebd., S. 18.

³⁵¹ Ebd., S. 22.

individuellen Motivation resultiert. „Anybody who has anything to offer – position, money, beauty, power – works it where he can,“³⁵² resümiert die Protagonistin abgeklärt ihre Funktion und verfügt damit über einen Wissensvorsprung ihrer buchliterarischen Schwester gegenüber, die ahnungslos scheint:

You may ask what in the world *I* have to give; and that indeed is just what I’m trying to learn. There must be something, for her to think she can get out of me. She *will* get it – trust her; and then I shall see what it is. (WD, 118)

Der Plan, den Kate für Milly ersinnt, ist somit eine bewusste, identische Adaptation des erlernten Schemas, wobei die Positionen des Tauschhandels nun mit Kate als Händler und Milly als Ware besetzt sind. „I adore Milly. And, if I do use her, I give value in return. I give – as only you can know – all I have that’s precious.“³⁵³

4.4.5.2 Merton Denver

Im Gegensatz zu Kate ist Merton Denver als „runder“ Charakter montiert, der sich im finalen Aufzug von seiner Geliebten distanziert. „I *don’t* understand is *how*: *how* you could have thought it?“³⁵⁴ Er besinnt sich auf seine moralische Integrität zurück, die auch während der Intrigenausführung stets durchscheint. Zwar versucht er, Milly zu belügen, indem er behauptet, wegen eines Buchprojekts in Venedig zu bleiben, hebt die eigene Lüge aber ungefragt wieder auf, womit er zugleich seine Intrigenbeteiligung bezweifelt: „I don’t know what I’m doing.“³⁵⁵ Das ganze Ausmaß seines Fehlverhaltens wird ihm jedoch erst deutlich, als es ihm spiegelbildlich anhand von Lord Marks Vergehen vorgeführt wird.³⁵⁶

Merton: He must have known – even on his first visit – he must have known, he must have *seen* the weakness of her hold on life.

Susan (grimly): He knew. He knew.

Merton: ... On his first visit, can you mean – he proposed to her *because*...?

Susan: Oh, just *because* – of course.

Merton: What sort of a brute is he, then?

Susan: He knew what you have known.³⁵⁷

³⁵² Ebd., S. 58.

³⁵³ Ebd., S. 45.

³⁵⁴ Ebd., S. 103.

³⁵⁵ Ebd., S. 66.

³⁵⁶ Vgl. Julie Olin-Ammentorp, „The Feminization of Merton Densher“, S. 43.

³⁵⁷ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 87.

Merton gesteht Milly gegenüber indirekt seine Schuld ein, indem er, einem Gleichnis ähnlich, das Bild der Gondolieri bemüht: „The gondoliers are huddled under the archways, stranded, wageless.“³⁵⁸ Die Trennung von Kate und Merton resultiert daraus, dass sein Schuldempfinden auf ihre unveränderte Wahrnehmung trifft, die sich weigert, ein Fehlverhalten zu erkennen.

4.4.5.3 Milly Theale

Christopher Taylors *The Wings of the Dove* berührt das „international theme“, wenn auch nur rudimentär, indem Milly Theale mit den typisch amerikanisch konnotierten Attributen „Freiheit“ und „Direktheit“ ausgestattet wird. Sie betrachtet es nicht als verwerflich, Merton Denver zu bitten, sie zu einer Anprobe zu begleiten, so dass erst Susan, in ihrer Funktion als korrigierende Instanz, dieses zu intime Angebot rückgängig macht.

Milly: The signora won't mind – come up with me – do!

Susan: Mildred Theale...!

Milly: But Susie, there's a screen in there – I'll undress behind it.

Susan: Off with you! [...]

Merton: [...] (a startled laugh.) Good heavens! – that was pure American!³⁵⁹

Mit gleicher Offenheit bittet die Erbin, in der zweiten Szene des ersten Aktes, Merton um Einlass in sein Apartment, das, wie bereits erläutert, als Synonym für Sexualität steht. Milly kehrt damit die Geschlechterrolle um, da sie als Verführerin auftritt. Ihr Wunsch wird in der zweiten Szene des zweiten Aktes erneuert, doch Denvers Reaktion weist deutlich die Grenze, die eine platonische Freundschaft nicht überschreitet.³⁶⁰

Die Adaptation verzichtet auf eine bipolare Zeichnung der Erbin und konzentriert sich nur auf deren bereitwillig übernommene Opferrolle, die sich im Taubenbild spiegelt. Milly belegt den ikonographischen Vergleich mit Attributen wie „Schwäche“ und „Sanftheit“, aber auch mit einer Schutzfunktion.³⁶¹ Deshalb verknüpfen sich weder Groll noch Rache mit ihrem Tod, sondern sie vergibt den Intrigenspielern. „Her attitude to him is one of understanding and

³⁵⁸ Ebd., S. 91.

³⁵⁹ Ebd., S. 70.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 65f.

³⁶¹ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 61.

friendship.³⁶² Nebenschauplätze, wie etwa die zweite Szene des zweiten Aktes, bestätigen das Bild eines rein positiv besetzten Charakters:

Milly (to Kate): Have you got the keys? Your aunt wants her cases locked before Pasquale takes them. [...] Pasquale is pretending to be terribly offended! [...] for Pasquale's sake, if you could add – oh well, something like: how much more honest than the English all Italians are.³⁶³

So verharnt die Adaptation in den drei figurespezifischen Terminierungen, die Wegelin für die literarische Vorlage entwirft: „Kate acts, Milly is, Densher judges.“³⁶⁴

4.4.5.4 Die Funktion der *confidante*: Susan Shepherd

Wie die Analysen der Film- und Fernsehadaptationen zeigen werden, rücken die audiovisuellen Bearbeitungen die Nebenfiguren in den Hintergrund, wenn diese nicht sogar eine völlig eliminiert werden. Für die szenischen Transpositionen aber sind die Hilfscharaktere mit wichtigen, handlungskonstituierenden Funktionen beladen. Christopher Taylor verschiebt das Geschlechterverhältnis, indem er auf die männliche Besetzung Sir Luke Stretts und Lionel Croys verzichtet und sich auf die Übernahme der weiblichen Figuren Susan Shepherd und Maud Lowder beschränkt. Millys amerikanische Freundin fungiert in Taylors *The Wings of the Dove* als *porte-parole* der Erbin, wodurch ihre Bühnenpräsenz mit der triadischen Figurenkonstellation um Kate, Milly und Merton identisch ist. Sie wächst über ihre Beschreibung als bloße Reisebegleitung, die Milly ängstlich aus ihrer Buchwelt heraus betrachtet,³⁶⁵ hinaus und entwickelt sich zu einer leidenschaftlichen Kämpferin, die für ihr Ziel eintritt. In der Überzeugung, Kates Intrige helfe Milly, zu überleben, verschweigt sie Milly nicht nur den machiavellistischen Plan, sondern unterstützt diesen auch aktiv (und ohne Kates Wissen).

Susan: It was quite simple [...] to follow Miss Croy's – system, scheme. Oh, yes, I've even helped her.
Merton: You've helped Kate?

³⁶² „The Wings of the Dove“, in: *Theatre World*, Februar 1964, S. 26-27; S. 27.

³⁶³ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 56f.

³⁶⁴ Christoph Wegelin, „The Lesson of Spiritual Beauty“, in: J. Donald Crowley / Richard A. Hocks (Hgg.), *Henry James. The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 505-513; S. 506.

³⁶⁵ Die Adaptation trägt diesem markanten Wesenszug Rechnung und inszeniert Susan in ständiger Begleitung ihres Reiseführers: „This time I'll try St. Mark's without my Baedeker. Maud never opens hers; I doubt that Miss Croy owns one.“ Ebd., S. 8.

Susan: With poor, dear, trusting Maud. From me, you see – it was convincing; she never questioned it. Little bits of tittle-tattle; things you'd said to Milly and –

Merton: Things I'd said to her?

Susan: Things I invented – lies. I'd whisper them to Maud. Oh, pretending of course they'd come to me from Milly. [...] So that Maud wouldn't guess – wouldn't stop what Miss Croy planned. You *had* to be persuaded to stay on alone with us! [...] Besides, I thought Kate Croy would lose. In time, I thought she'd lose you.³⁶⁶

Susans Charakterisierung erfolgt bevorzugt in Opposition zur negativ besetzten Maud Lowder, deren Bühnenhandlungen sie als egozentrisch und geizig ausweisen. Stets als Gegenpol der Freundin montiert, veranschaulicht ein Dialog in der ersten Szene von Akt I, dass Susans Motivation nur darin besteht, Milly zu retten:

Susan: I don't lie very well.

Maud: I do, thank God. And, for that matter, so does Kate.³⁶⁷

Die Liebe zu Milly ermöglicht ihrer *confidante*, lügen zu können, was dadurch möglich wird, dass sie mit Unwahrheiten, wie etwa „Milly has months for St. Mark's“³⁶⁸, vor allem sich selbst zu täuschen versucht. Die französische Fassung von Jean-Louis Curtis erweitert den Dialog zwischen Susan und Merton in Akt III um eine Apologie dieses Verfahrens: „Quand vous le lui aurez dit [le mensonge], Mr. Denver, vous aurez le droit de le penser, car alors, cela commencera d'être vrai.“³⁶⁹ Das Verständnis von Milly als Prinzessin verpflichtet Susan dazu, deren Scheinwelt zu huldigen. „The daily task and the daily wage? I understand, of course. Aren't they just what, in a sense, I have given up? She's my princess, you see.“³⁷⁰

4.4.6 Rezeption

Zur Uraufführung der Taylorschen Adaptation bemerkt die *New York Times*, dass *The Wings of the Dove* ein Roman sei, der sich nur leidlich anbiete, in eine Bühnenfassung transformiert zu werden.³⁷¹ Deshalb sieht ebendiese Rezension es als großes Verdienst Taylors, dass das Stück nicht der Versuchung erliegt, die literarische Vorlage auszuschöpfen, sondern stattdessen ein dramatisches Äquivalent für James' Stil findet.³⁷²

³⁶⁶ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 88.

³⁶⁷ Ebd., S. 18.

³⁶⁸ Ebd., S. 19.

³⁶⁹ Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, in: *Paris Theatre* 214 (1964), S. 60.

³⁷⁰ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 71.

³⁷¹ Vgl. „Henry James's Novel Presented as Play“, S. 53.

³⁷² Vgl. ebd.

Those with an ear for James's rhythms will be pleasantly surprised to find how successfully they can be captured in the theater and how acting too can help to suggest their dramatic equivalent.³⁷³

Auch Taylors Vorgänger Guy Bolton, der mit *Child of Fortune* eine markant vom Prätext abweichende Transposition kreiert, erkennt in der britischen Fassung eine adäquate Umsetzung: „I feel sure that the ghost of Henry J is clapping applauding hands.“³⁷⁴

Obleich die Premiere des Stücks einen angemessenen Erfolg hatte,³⁷⁵ sagt die *Times* bereits nach der Premiere folgerichtig voraus, dass das Stück keinen weitreichenden Anreiz für viele Theaterbesucher darstellen werde.³⁷⁶ In den folgenden Jahren kommt es zu keiner wiederholten Aufführung, wie Taylor 1965 gegenüber Guy Bolton beklagt: „I've now been almost exclusively preoccupied with it for over two years and you know only too well how little it has earned me in return for all my work.“³⁷⁷ Auch die anvisierte (in eine urheberrechtliche Querele mündende) Veröffentlichung der Adaptation in Amerika scheitert.³⁷⁸

1964 erscheint eine Bearbeitung namens *Les ailes de la colombe*, die – unabhängig vom Rechtsstreit von *The Wings of the Dove* und *Child of Fortune* bezüglich des Problems der Originalität – unumstritten als fremdsprachliche Version der Ersteren zu klassifizieren ist. Jean-Louis Curtis zeichnet dafür verantwortlich, Christopher Taylors Adaptation ins Französische zu übertragen. Auf Grundlage dieser Co-Adaptation von Taylor und Curtis entsteht zudem ein gleichnamiger französischer Fernsehfilm unter der Regie von Daniel Georgeot, der am 11. Januar 1975 von der ORTF ausgestrahlt wird. Als Drehbuchautoren werden sowohl Christopher Taylor als auch Jean-Louis Curtis angeführt.³⁷⁹

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Guy Bolton im ersten Brief an Christopher Taylor, undatiert, in: *The Frith Banbury Papers* 45.9, im Besitz der University of Texas, Austin.

³⁷⁵ Vgl. „The Wings of the Dove“, in: *Theatre World*, S. 26.

³⁷⁶ Vgl. ebd.

³⁷⁷ Zweiter Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, undatiert, in: *The Frith Banbury Papers* 45.9.

³⁷⁸ Vgl. Guy Boltons Brief an Christopher Taylor, 2. November 1965: „I do think it might pay you to rewrite the first scene of the play [...] of course one doesn't know that with a different exposition you would get a production here but it might help in foreign sales.“

³⁷⁹ Leider ist es nicht möglich, den eigenen, kleinen Adaptationskomplex um die szenischen Versionen und die Verfilmung zu analysieren, da eine Kopie der Transposition unauffindbar bleibt. Der Fernsehsender existiert seit den 1980er Jahren nicht mehr, und renommierte französische Mediatheken besitzen, so unsere Recherche, keine Kopie der Georgeot-Version.

4.5 Jean-Louis Curtis, *Les ailes de la colombe* (1964)

Im Oktober 1964, nur knapp ein Jahr nach der szenischen Literaturadaptation von Christopher Taylor, erscheint die französische Übertragung *Les ailes de la colombe*, die, von Michel Fagadeau inszeniert, ihre Uraufführung im Théâtre Mathurins in Paris feiert.³⁸⁰ Wie Ferenczi postuliert, scheint Jean-Louis Curtis' Transposition erfolgreicher, als ihr anglophones Bühnenpendant:

La pièce avait obtenu à l'époque un succès intéressant. [...] Evidemment le danger d'une telle adaptation, qui allait reprendre des pans entiers de dialogue, était de tomber dans l'anecdote, de ne garder que le squelette d'une histoire très enrobée d'introspections psychologiques. Le texte de J.-L. Curtis échappait à ce défaut.³⁸¹

Les ailes de la colombe ist als Semi-Adaptation einer Adaptation zu werten. Das Stück als pure Übersetzung zu kategorisieren, würde ihm nicht gerecht, nimmt Curtis doch einige wenige Veränderungen vor. Mit identischer Synopsis, Szenen- und Figurengestaltung und einer – bis auf partielle Abweichungen – wortgetreuen Übersetzung, scheint zwar zu stark die Handschrift des Ur-Autors Taylor durch, um der frankophonen Übertragung einen individuellen Charakter zuzusprechen, doch sollen die Modifikationen der Vorlage zugunsten der Vollständigkeit des Adaptationskomplexes um *The Wings of the Dove* exemplarisch dargestellt und diskutiert werden.

4.5.1 Divergenzen zu Christopher Taylors *The Wings of the Dove*

Generell ist zu konstatieren, dass die französische Fassung Kürzungen vornimmt, die Regieanweisungen oder Dialogbausteine eliminiert.

1. Aufhebung der Kontrastierung „Alte“ versus „Neue Welt“

Jean-Louis Curtis' Übertragung variiert hinsichtlich der sprach- und kulturspezifischen Terminierung. So verzichtet der Dramenautor auf die Evokationen des „international theme“,

³⁸⁰ Das Theater, das am 10. Oktober 1898 inauguriert wurde, ist unter der Leitung von Jean Marchat (ab 1953) auf qualitativ anspruchsvolle Stücke spezialisiert. So steht beispielsweise 1954 *La vie que je t'ai donnée* von Luigi Pirandello auf dem Spielplan, 1958 *La paix du dimanche* (John Osborne) sowie *Le square* (Marguerite Duras, 1961), Albert Camus' *Requiem pour une nonne* (1962) und auch Henry James' *Les ailes de la colombe* (1964). In den nachfolgenden Jahren reihen sich Stücke von Autoren wie Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh oder Tennessee Williams ein. Zur Programmgestaltung vgl. Théâtre On Line, unter: http://www.theatreonline.com/guide/detail_theatre.asp?i_Region=0&i_Theatre=321#Le%20théâtre, [Stand: 27.1.2006].

³⁸¹ Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter: films, télévision, théâtre“, in: *L'Arc* 89 (1983), S. 91-96 ; hier: 94f.

was hinsichtlich eines frankophonen Rezipientenkreises nicht verwundert. In der ersten Szene des ersten Aktes diskutiert Milly die unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs „saloon“ in Italien und in Amerika: „She’s in the – no, I can’t say saloon! Back home, that’s something so different.“³⁸² Taylor bindet den „wild west“-Kontext ihres Heimatlandes ein, wohingegen diese nicht zwingend handlungskonstituierende Überlegung bei Curtis wegfällt.

Zudem verblassen durch die Aussparung des internationalen Themas Andeutungen, die besonders die Figurenzeichnung der Nebencharaktere voranbringen. Mauds Ignoranz gegenüber der italienischen Kultur, die Taylor immer wieder evoziert, entzieht sich dem Blickfeld des Zuschauers.

Maud: „You know the – what are they called? – galleries, arcades.

Susan: ‚Loggia’, dear.“³⁸³

Im Gegenzug verstärkt die französische Transformation Maud Lowders intrigante Züge, indem mit Mertons Auftritt erneut auf ihre heimliche Korrespondenz verwiesen wird:

Milly *très accueillante*. – Quelle bonne idée d’être venu, Mr. Denver!

(*Il se tourne vers Maud, comme s’il allait lui attribuer cette idée; mais elle le devance avec promptitude.*)

Maud. – N’est-ce pas? Et j’avais un pressentiment qu’il viendrait!...

(*Il la regarde, un peu surpris; puis se tourne vers Susan qui lui parle.*)³⁸⁴

2. Minimierung der Regieanweisungen

Les ailes de la colombe verzichtet auf zahlreiche Regiedirektiven, die in der britischen Adaptation den Darstellungsmodus festlegen, wie beispielsweise der zweite Auftritt des ersten Akts verdeutlicht, der die tonale Färbung mit reuevoll, mehrdeutig oder schnippisch vorgibt.³⁸⁵ Die Dialoge der französischen Fassung dürfen folglich gemäß eines selbstgewählten Inszenierungsansatzes interpretiert werden.

In *The Wings of the Dove* fungieren Regieanweisungen als implizite Charakterisierung; so wird Kate Milly gegenüber, in der ersten Szene des zweiten Aktes, als stärker etabliert, indem die Erbin sitzt, ihr Gegenpart aber steht. „Throughout the duologue, Milly has been seated while Kate has traced the floor with long, slow walks.“³⁸⁶

Allein der Schlussdialog der französischen Version verzeichnet ausführlichere Regievorgaben als die Taylor-Transposition. Statt einer rein optischen Direktive („she gazes

³⁸² Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 11.

³⁸³ Ebd., S. 23.

³⁸⁴ Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 38.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 46.

³⁸⁶ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 60.

into his face, then turns away“³⁸⁷) wird ein psychologisches Bild gezeichnet, das über die Möglichkeiten einer Bühnendarstellung hinausgeht:

Kate regarde Merton attentivement. Elle a un léger sourire; et, sur un ton où se mêlent le désespoir, le calme de la lucidité et un tendre compassion, elle murmure. (65)

3. Abweichende Interpretationsansätze

Wie bereits festgehalten, handelt es sich bei *Les ailes de la colombe* um eine fremdsprachliche Übertragung, die keine abweichende Interpretation zu etablieren sucht. Jean-Louis Curtis nimmt jedoch spärliche Veränderungen vor, welche die Handlungsebene nicht unerheblich tangieren.

Curtis' Publikum verweilt länger auf gleicher Wissensbasis mit Milly, da auf einen kurzen, aber essentiellen Einschub in der Expositionsszene verzichtet wird. Als Susan konstatiert, dass Merton Kate liebe, antwortet Maud „dans ce cas, pauvre Mr. Denver“³⁸⁸ Diese Aussage bleibt unkommentiert, wohingegen Taylor Zweifel sät:

Susan: But he longs for her –
Maud (snorts with grim amusement): Huuh!³⁸⁹

Wie die Gegenüberstellung von Original und (Fast-)Übersetzung belegt, ziehen bereits minimale Modifikationen eine Bedeutungsverschiebung nach sich. So erhält Mertons Charakter durch pointierte Dialogveränderungen eine komplexere Gestaltung als Taylors Held. Er zeigt sich nicht zu ablehnend, als Milly einen Apartmentbesuch vorschlägt: Statt „but, Miss Theale, can it be wise for you“³⁹⁰, erwidert er lediglich: „avec joie, Miss Theale, mais est-ce que votre...“³⁹¹ Auch Kate gegenüber verhält sich Merton kritischer. Mit einem Exkurs, der ihre Rolle innerhalb der Intrige in Frage stellt, weicht Curtis von der Taylorschen Vorlage ab, ehe er wieder auf eine bloße Übersetzung recurriert. „Il me semble au contraire que tu ne prends aucun risque. Toutes ces prudences, ces ruses; ta volonté de louvoyer, au lieu d'attaquer de front...“³⁹² Seine distanzierte Haltung spiegelt sich auch in einem Schulterchluss mit der verstorbenen Milly, der Kate außen vor lässt, „je n'essaye pas

³⁸⁷ Ebd., S. 107.

³⁸⁸ Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 32.

³⁸⁹ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 15

³⁹⁰ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 40.

³⁹¹ Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 42.

³⁹² Ebd., S. 44. Vgl. ebenfalls Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 45.

maintenant de t'expliquer ce que j'ai éprouvé,³⁹³ und der noch stärker im direkten Vergleich mit der Taylorschen Ausführung nachklingt: „Do you remember telling me, she wouldn't ,smell' of drugs, she wouldn't ,taste' of medicine? Well, she didn't, Kate.“³⁹⁴

Als Beispiel einer dialogischen Verschiebung sei auf die zweite Szene in Akt II verwiesen. Während Merton in *The Wings of the Dove* lügen muss, um seinen Venedigaufenthalt zu erklären, liefert ihm in *Les ailes de la colombe* Milly den Vorwand.³⁹⁵ Die französische Version erweitert die Buchepisode dadurch, dass eine Parallele zur Memorisierungsfunktion des Bronzino-Gemäldes evoziert wird. Die Erbin versteht Kunst – sei es in Form eines Bildes oder eines Romans – als Chance, unsterblich zu werden.

Oh! ce serait bien si vous commencez à l'écrire ici! Que les premières pages de votre livre soient liées, dans votre souvenir, à (*Elle regarde autour d'elle, comme si elle allait dire: «a ceci»; puis elle se reprend.*) A Venise.³⁹⁶

4.6 Henry James „veropert“³⁹⁷: Douglas Moore, *The Wings of the Dove* (1961)

Her [Kate's] father's life [...] the whole history of their house [...] had the effect of some fine florid, voluminous phrase, say even a musical.³⁹⁸
(Henry James)

Als Stiefkind des literaturwissenschaftlichen Beschäftigungsfeldes sieht Kreuzer musikalische Vertonungen einer literarischen Vorlage. Er beklagt das Desiderat eines methodisch wie rezeptionsästhetisch kaum genutzten Wissenschaftszweigs, welcher in der Erfindung und Fortentwicklung von bestimmten Kompositionsverfahren eine Interpretation erkennt und analysiert.³⁹⁹ Denn musikalische Begleitung intensiviert die Expressivität, kommentiert und interpretiert verbale Äußerungen.

³⁹³ Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 63.

³⁹⁴ Christopher Taylor, *The Wings of the Dove*, S. 97.

³⁹⁵ Vgl. Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 50: „Oh! vous écrivez un livre!...“

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Diese, analog zum Terminus „Verfilmung“ verwendbare Wortschöpfung geht auf Klaus Peter Steiger zurück. Vgl. Ders., „Literatur veropert“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, S. 120-132.

³⁹⁸ Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 22.

³⁹⁹ Kreuzer, Hans Joachim, *Obertöne: Literatur und Musik*, Würzburg 1994, S. 156.

Hinsichtlich der James'schen Werke beanspruchen Opern einen nicht geringen Anteil der gesamten Adaptationsgeschichte. Die vergangenen vierzig Jahre haben zehn Opern hervorgebracht, die von Romanen und Erzählungen des Schriftstellers inspiriert worden sind. Halliwell verweist auf eine Verwandtschaft zwischen der Oper als Kunstform und der James'schen Fiktion⁴⁰⁰ – ein Faktum, das vor dem Hintergrund nicht verwundert, dass der Einfluss der James'schen Theaterjahre das Spätwerk durchdringt.⁴⁰¹

Wie James' Sujets eine Attraktivität für zeitgenössische Filmemacher implizieren, so sind auch Komponisten und Librettisten gewillt, den Schriftsteller als Quelle für eine Vertonung zu nutzen;⁴⁰² ein risikoreiches Unterfangen, wenn man der Argumentation Halliwells folgt, der dieses Medium als „dying art“ gefährdet sieht.⁴⁰³

Als Vorreiter hinsichtlich musikalischer Henry James-Transpositionen sei Benjamin Britten's Oper *The Turn of the Screw* (1954) zu nennen, die gleichzeitig zu einer der wenigen adaptierten Opern zählt, die auch heute noch aufgeführt werden. Britten's Feder entstammt ebenfalls die Vertonung von *Owen Wingrave*, die 1971 für das britische Fernsehen produziert wird. Mit Thea Musgrave's radikaler Adaptation *The Voice of Ariadne* (1974), der *The Last of the Valerii* zugrunde liegt, und J. H. Damas's *Washington Square* (1974) setzt sich die „Veroperung“ des James'schen Schreibens fort. Auch Thomas Pasatieri und David Hollier kreieren 1976 respektive 1988 weitere *Washington Square*-Versionen. 1978 interpretiert Salvator Sciarrino *The Aspern Papers* als *Singspiel in due atti da Henry James, con frammenti di Lorenzo Da Ponte*. Eine aktuelle Bearbeitung stellt Philip Hagemann's und Dominick Argentos Oper *The Aspern Papers* (1988) dar.⁴⁰⁴

Die erste und bis dato einzige Oper, die den *The Wings of the Dove*-Stoff musikalisch transponiert, entstammt einer Zusammenarbeit von Komponist Douglas Moore und Librettist Ethan Ayer. Beide blicken bereits auf eine erfolgreiche Karriere zurück, als sie 1960 ihr Projekt beginnen. Douglas Moore, der als Präsident der Musikalischen Fakultät der Columbia University in New York vorsteht, ist gleichzeitig als überaus produktiver Komponist aktiv. 1935 schreibt er die erste von insgesamt sieben Opern; sie basiert auf Philip Barry's Spiel *White Wings*; drei Jahre später folgt die musikalische Adaptation von Stephen Vincent Benét's

⁴⁰⁰ Vgl. Halliwell, Michael, "The Master's Voice: Henry James and Opera", in: Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke, 2000, S. 23-34; S. 24.

⁴⁰¹ Vgl. hierzu Adeline R. Tintner, die den Einfluss der Oper als soziale Institution auf Henry James untersucht. Tintner, Adeline R., *The Book World of Henry James. Appropriating the Classics*, Michigan: Ann Arbor, 1987, S. 57f.

⁴⁰² Vgl. Halliwell, Michael, "The Master's Voice", S. 33.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 23.

Kurzgeschichte *The Devil and Daniel Webster*. Erste Erfahrung mit der Vertonung eines Romans sammelt Moore 1949 mit der Bearbeitung von Ole Edvard Rolvaags *Giants in the Earth*, für die er 1951 den Pulitzer-Preis erhält. *The Ballad of Baby Doe*, Moores wohl erfolgreichste Oper, wurde 1953 aufgeführt, obgleich der historische Kern der Geschichte sowie erste Entwürfe auf das Jahr 1935 zurückdatieren.

Von der kommerziellen „soap opera“ *Gallantry* (1954) bis hin zum nächsten Projekt, *The Wings of the Dove*, klafft eine breite thematische Spanne, die Moores Willen unterstreicht, sich immer wieder in neuen musikalischen Formen zu versuchen.⁴⁰⁵ So folgen bis zu seinem Tod am 25. Juli 1969 das Weihnachtsspiel *The Greenfield Christmas Tree* (1962) und 1966 die letzte Oper *Carry Nation*, zu der William North Jayme das Libretto verfasst.

Mit der Publikation seines ersten Romans im Jahr 1951 erlangt auch Ethan Ayer einen gewissen Bekanntheitsgrad. Auf *The Enclosure* folgt die erste Arbeit für die Bühne, die in der Kooperation mit Douglas Moore für *The Wings of the Dove* ihren Ausdruck findet; drei Jahre später knüpft daran der Dreiakter *The Great Western Union* an. Auch Ayer bindet sich nicht an ein spezifisches Genre, was sich darin spiegelt, dass sein Schaffen sich 1967 mit der Kurzgeschichte *The Story of Heat* und dem Gedicht *The Beneficiary* fortsetzt. Erst 1971 kreiert der Librettist wieder Liedtexte für *If Love is a Leopard* und die musikalische Komödie *Nobody's Earnest*, die Arnold Sundgaard 1973 nach Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* vertont. 1985 erscheint Ayers letzte Komödie namens *The Crow*.

4.6.1 Inhalt und Handlungsverlauf

Der Haupthandlung der Opernadaptation ist der prologische *Dove Song* vorangestellt, welcher, korrespondierend mit den sechs Auftritten, in die die Opernhandlung unterteilt ist, eine Zusammenfassung bietet. Die Darstellung des Handlungsverlaufs wird stets durch die entsprechende Strophe des *Dove Song*, in einer ergänzenden Fußnote, Erwähnung finden.

Die Handlungszeit um zwei Jahre vorverlegend, folgt Ethan Ayers Exposition mit einem Dialog zwischen Homer und Kate Croy den ersten Büchern der literarischen Vorlage. Letztere lebt seit dem Tod ihrer Mutter im Haus ihrer wohlhabenden Tante Maud Lowder. Ihr Vater kann nicht länger für ihren Unterhalt aufkommen, denn er hat sein gesamtes Hab und

⁴⁰⁵ Zur vertiefenden Lektüre über Moores Umsetzung einer authentischen Seifenoper vgl. W. C. Schwartz, „Douglas Moore's ‚Gallantry‘“, in: *Opera News* 42 (1978), S. 45-46.

Gut beim Kartenspiel verloren. Homer Croy, der lediglich intendiert, ein weiteres Mal Geld von seiner Tochter zu leihen, trifft auf Miles Dunster, der um Kates Hand anhalten will. Kate jedoch bittet den mittellosen Journalisten, ihr Zeit zu lassen, um ihre Tante von der Heirat zu überzeugen. Diese Bitte übergehend, trägt Miles dennoch Mrs. Lowder sein Anliegen vor und wird desillusioniert. Zwar erlaubt sie ihm, Kate zu treffen, doch als adäquaten Partner sieht sie Lord Mark vor. Für Dunster deutet Maud indes die Möglichkeit einer Verbindung mit Milly Theale an, zu deren Ehren sie zu einer Gesellschaft lädt.⁴⁰⁶

Lord Mark nutzt den Festabend, um um Millys Hand anzuhalten. Mit der Gewissheit, dass er ein Mitgiftjäger ist, lehnt sie sein Angebot ab. Ungewollt vollzieht sich der Antrag vor den Augen der Öffentlichkeit, da Maud Lowder und ihre Gäste just in dem Moment den Raum betreten, als Mark vor Milly kniet. Um sich aus dieser prekären Situation zu befreien, gibt er vor, Milly um eine Gesangsdarbietung gebeten zu haben. Die Erbin unterstützt das Täuschungsmanöver und trägt ein Lied vor, in dem sich für Kate und Mark Millys Gefühle für Miles offenbaren. Millys Darbietung endet damit, dass sie ohnmächtig wird.⁴⁰⁷

Nachdem die Folgen des Schwächeanfalls kuriert sind, besuchen Milly und Susan die Nationalgalerie, wo sie auf Kate und Miles stoßen, die ein heimliches Rendezvous verabredet haben. Milly plant, nach Venedig zu reisen, woraufhin Kate den Geliebten bittet, der Erbin nach Italien zu folgen; diese liebe ihn und benötige Rückversicherung wegen ihrer Krankheit. Miles wird bewusst, dass Kate von ihm verlangt, um Milly zu werben. Als er protestiert, versichert Kate, dass Milly innerhalb eines Jahres sterben und ihm ihr Vermögen vermachen wird. So stimmt er letztendlich zu, fordert aber im Gegenzug den sofortigen sexuellen Vollzug ihrer Liebe. Miles begleitet Milly nach Venedig, wo sie eine in Millys Augen romantische Zeit verbringen, die aber lediglich Dunsters Gutherzigkeit spiegelt.⁴⁰⁸

Nach der Aufführung der „Masque of Janus“, welche das Sujet der Doppelgesichtigkeit evoziert, wird die Zweisamkeit jäh unterbrochen. Um Kates und Miles' Intrige zu enthüllen, verschafft sich Lord Mark Zugang zum Palazzo, indem er Guiliano besticht. Daraufhin erkrankt Milly schwer; als eine ihrer letzten Aktivitäten vergibt sie Dunster. Auch überreicht sie ihm ihren Schal, den er Kate vermachen soll.⁴⁰⁹

Bevor das Liebespaar sich nach Millys Tod in London wiedersieht, überbringt Homer Croy seiner Tochter die Nachricht, dass Milly Miles als Erben eingesetzt hat. Durch dessen

⁴⁰⁶ „The dove flew down; upon the town; and said my gown; is grey.“ Vgl. Douglas Moore, „Dove Song“, in: Ders., *The Wings of the Dove*, S. I.

⁴⁰⁷ „The steeple said; my roof is red; there is no bed; today.“ Vgl. ebd.

⁴⁰⁸ „The dove said I; will try the sky; the sky is high; they say.“ Vgl. ebd.

⁴⁰⁹ „The sky said no; you have to go; you're much too low; to stay.“ Vgl. ebd.

Besuch erfährt Maud, dass Kate und Miles ihre Beziehung fortgeführt haben und zeigt sich nun, da der Journalist ein wohlhabender Mann ist, davon angetan. Doch Miles plagen Gewissensbisse, die eine Veränderung seiner Gefühle provozieren. Nach wie vor will er Kate heiraten, allerdings nur unter der Bedingung, ein Leben in Armut zu führen, weil er das Erbe ablehnen wird. Alternativ bietet er an, ihr das Vermögen zu übertragen, wobei sie aber ohne ihn leben müsse. Doch als Miles gesteht, Kate nicht mehr zu lieben, kommt es zur finalen Trennung.⁴¹⁰

4.6.2 Divergenzen

Douglas Moore und Ethan Ayer verfolgen primär das Ziel, Charaktere und Ereignisse adäquat zur literarischen Vorlage zu übernehmen. Lediglich „Merton Densher“ wird zu „Miles Dunster“, denn der ursprüngliche Name „can not be enunciated today without a ribald response“⁴¹¹. Dennoch ergeben sich Divergenzen zum Prätext, die daraus resultieren, dass die, für James' Stil so kennzeichnende Undurchsichtigkeit vermieden wird. Da Moores Adaptation keine Kenntnis der literarischen Vorlage voraussetzt, stellt sie an den Transformationsprozess den Anspruch, den Plot so zu beschreiben, dass er eine in sich verständliche, autarke Einheit bildet.⁴¹² „We tried it out with people unfamiliar with the novel to make sure that nothing essential was being left out.“⁴¹³

Folglich müssen die vom Schriftsteller verhüllten Fakten offen dargestellt werden. So artikulieren sowohl Miles („I want to marry Kate, and Kate alone“⁴¹⁴) als auch Kate („I love Miles Dunster“⁴¹⁵) vor Mrs. Lowder ihre reziproke Zuneigung. Während Henry James' Maud Lowder versucht, diese Liebe durch Stillschweigen ihrerseits zu ignorieren, reagiert das operative Pendant der von Kate formulierten Charakterisierung einer kühl kalkulierenden „Britannia of the Market Place“ (WD, 37) entsprechend: „I'm not going to make you a martyr by banishing you. I like you; I would like to see you, to count on you.“⁴¹⁶

⁴¹⁰ „So there beside, the groom the bride; put all her pride; away.“ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12. Vgl. hierzu auch die bereits zitierte Erklärung Edels, „Densher“ bilde eine Assonanz mit „denture“. Edel, „Henry James and the Performing Arts“, S. 107.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 10.

⁴¹⁵ Ebd., S. 12.

⁴¹⁶ Ebd., S. 11.

Ebenso explizit inszeniert Moore den Dialog, den Milly und Kate in der dritten Szene führen: Als Erstere unumwunden fragt, ob Kate und Miles verlobt seien, verharmlost Kate ihre Verbundenheit zum Journalisten als eine seit Kindertagen währende Freundschaft:

He still might care for me
But he'll get over it.
I've told him I don't love him
Anymore
Maybe you could help him
To forget me.⁴¹⁷

Des Weiteren zeichnen sich Änderungen hinsichtlich der Einführung Milly Theales ab. Zwar thematisiert Ethan Ayer eine aus Dunsters Amerikaaufenthalt resultierende Bekanntschaft mit der Erbin, doch auch Lord Mark ist Letzterer bereits im schweizerischen Brünig begegnet. Dieser Einschub dient dazu, den (im Roman sinnstiftenden) Aufenthalt der Erbin in den Alpen thematisch einzubinden, doch wird diese Aussage weder weiterverfolgt, noch kann sie ohne Kenntnis des Primärwerkes verstanden werden.

Das Motiv des Porträts, das Millys Ebenbild entspricht, wird dahingehend verändert, dass das Gemälde sich in Maud Lowders Besitz befindet. Doch auch hier bemerkt erst Lord Mark die frappante Ähnlichkeit zwischen dem amerikanischen Gast und der porträtierten Constanza Leporelli, die das Bronzino-Bild von Lucrezia Panciatichi ersetzt. Die optische Kongruenz mit der historischen Figur der Dogentochter deutet in der zweiten Szene bereits auf Millys Schicksal hin:

She married young
But her husband left her to go off to war,
And every war she sent a dove to him
With messages.
There were not after all so many
For she died young.
And when she died
They called her house
The house of the dove.⁴¹⁸

Constanza Leporellis Biographie inspiriert Milly zu ihrer Venedigreise, während der der Palazzo Leporelli als zentraler Handlungs- und schließlich auch Todesort fungiert. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage, in der die Erbin im Dialog mit Lord Mark die Implikation ihres Refugiums enthüllt,⁴¹⁹ entwickelt die Oper das Thema der selbstgewählten

⁴¹⁷ Ebd., S. 30.

⁴¹⁸ Ebd., S. 18.

⁴¹⁹ Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 268ff.

Isolation zwischen Milly und Miles. Wie auch Christopher Taylor übernimmt Douglas Moore die buchliterarische Charakterisierung einer schützenden „gilded shell“⁴²⁰.

Im Roman beendet Lord Marks Besuch Millys und Miles' harmonische Zweisamkeit und besiegelt den Tod der Erbin – in formalästhetischer Hinsicht auch dergestalt, dass ihre Figur und ihr Handeln fortan lediglich indirekt beschrieben werden. Wie auch in Taylors szenischer Transposition bleibt Milly dem Rezipienten der Mooreschen Oper nach Marks Auftritt noch erhalten, da Susan den markanten, das Ende prophezeienden Satz „she has turned her face to the wall“ (WD, 334) an Milly persönlich adressiert: „You've turned your face to the wall, Milly, and there are no pictures on it either, not even miniatures. You've lost your spunk.“⁴²¹ Auch die finale Aussprache mit Miles findet in der fünften Szene auf der Bühne statt; erst das Ende ihres Dialogs steht gleichbedeutend mit dem Tod der Erbin, der dadurch angedeutet wird, dass Susan und eine Ordensschwester – ergo eine irdische und eine spirituelle Repräsentantin – sie von der Bühne geleiten.

4.6.3 „Flowers are for gardens out of doors. When they are cut they will not grow again“ – Krankheit und Tod

Als Konsequenz der Intrigendarlegung spiegelt sich in der fünften Szene Millys bevorstehender Tod im einsetzenden kühlen Nordostwind, dem *tramontana*.⁴²² In einem ersten Entwurf sollte die Erbin selbst mit der klimatischen Veränderung konfrontiert werden, doch Moore sieht davon ab und entwickelt das Sujet in einem Dialog zwischen Susan und Giuliano, denn „the wonderful speak about the weather somehow sounds wrong if addressed to Milly.“⁴²³

Die Erbin ist sich der Fatalität ihres Daseins bewusst, wie die selbstreferentielle Blumenmetapher belegt: „They are lives, like any other lives, cut off before their time.“⁴²⁴ Halliwell versteht das Sterbemotiv als essentiell operatisch; als Thema, das den Roman als Adaptationsvorlage qualifiziert.⁴²⁵ In Moores Übertragung wird Millys Terminiertheit aber

⁴²⁰ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 46. Vgl. dazu Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 271.

⁴²¹ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 46.

⁴²² Vgl. ebd., S. 52.

⁴²³ Douglas Moores Brief vom 18. Juli 1960, in: Ders., *21 Letters to Ethan Ayer*, Harvard University (Houghton Library): Cambridge, 1960-1961, [Mikrofilm].

⁴²⁴ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 53. Vgl. hierzu auch die in *Child of Fortune* von Lionel Croy verwendete Blumenmetapher: „[...] that fair flower, untimely plucked.“ Guy Bolton, *Child of Fortune*, S. 73.

⁴²⁵ Vgl. Michael Halliwell, „The Master's Voice“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, London: Basingstoke, 2000, S. 23-34; S. 27.

weniger von ihr selbst, als von den sie umgebenden Figuren berührt; erst in der vierten Szene findet sich die einzige Aussage, die Milly selbst über ihr Leiden trifft: „I am very badly ill.“⁴²⁶ Die Informationsinkongruenz zwischen Millys zurückgehaltenem Wissen und dem Nichtwissen der Zuschauer wird dadurch überwunden, dass vor dem ersten Auftritt der Erbin bereits die Verbindung zwischen ihr und dem Gemälde etabliert wird: Miles nimmt Constanza Leporelli als „dead. Dead. Dead“⁴²⁷ wahr.

Die prägnanteste, indirekte Vorausdeutung auf Millys Tod, die sich ebenfalls in der Gestalt eines Gemäldes präsentiert, finden wir in der dritten Szene. Die Erbin besucht die National Gallery, wo ihr Dialog mit Susan Shepherd stets durch die Ausführungen eines Museumsführers unterbrochen wird. Hinter der Darlegung der Exponate verbirgt sich aber gleichzeitig eine Beschreibung von Millys Zustand:

And here we have the Blessed Mademoiselle!
A little sickish, isn't she?
But she'll be all right.
The stars in her crown were seven.
She has an angel looking after her.⁴²⁸

Die darauf folgende Bemerkung des Museumsführers beschreibt Millys Haltung hinsichtlich der Intrige, die ihr den Todesstoß versetzen wird: „she has a blindfold; to an offending crush.“⁴²⁹ Die Augenbinde, die die Erbin davor bewahrt, die Intrige wahrzunehmen, wird ihr durch Lord Marks Offenbarung abgenommen. Hier bricht Millys Liebes- und somit auch Lebenswillen ein, wie die fortwährende Wiederholung der Litanei „It doesn't matter“⁴³⁰ verdeutlicht.

Millys Sterbeprozess vollzieht sich nicht *en coulisse*, sondern erstreckt sich, einer Agonie gleich, über die gesamte fünfte Sequenz, die mit einer Aussprache zwischen ihr und Miles Dunster endet. Moore und Ayer setzen somit das Gespräch in Szene, an dem Henry James sowohl Kate als auch den Rezipienten nur per Teichoskopie teilhaben lässt. Milly verzeiht Miles, denn für sie liegt die einzige Lüge in Kates Aussage, den Journalisten nicht zu lieben.⁴³¹

⁴²⁶ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 49.

⁴²⁷ Ebd., S. 16.

⁴²⁸ Ebd., S. 26.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 53ff.

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 57. Die Adaptation folgt der Instruktion, die Kate Merton im Roman vorgibt: „You can tell her about *us*. I mean, she wonderfully pursued, that you do still like me.' It was indeed so wonderful that it amused him. Only not that you still like me.'“ (WD, 310).

Die sechste Szene bestätigt, dass Milly verstorben ist, wobei Moore das Todesthema mit der gleichen Zurückhaltung berührt wie Henry James: Kate verliest lediglich die erste und letzte Zeile von Susans Brief, die jedoch keiner weiteren Erklärung bedürfen: „To write this letter is my painful duty. Ever yours affectionately, Susan.“⁴³² Obwohl die Transposition zuvor einen expliziteren Umgang mit der James'schen Opazität favorisiert, wird der zurückhaltende Erzählstil für den bitteren Trauermoment als ideal erachtet.

4.6.4 Dramenstruktur

Douglas Moore selbst versteht die *The Wings of the Dove*-Handlung als primären Grund, den Roman nicht zu adaptieren, da die qualitative Essenz des Werks auf Henry James' literarischem Stil beruhe, der wiederum keineswegs theatralisch sei.⁴³³ James Thurber widerspricht ihm nicht, da er in der literarischen Vorlage „[a] sort of Lorelei rock for dramatists who think they can make it work on the stage“⁴³⁴ sieht. Er räumt jedoch ein, dass ein eventueller Lösungsansatz darin bestehen könnte, den Roman als Oper oder gar Seifenoper zu adaptieren.⁴³⁵

Als Douglas Moore und Ethan Ayer sich dem Projekt verschreiben, Henry James' späten Roman musikalisch zu transponieren, favorisiert der Librettist eine Adaptation, die eher Zugeständnisse an das Publikum macht, als sich von ihm zu entfernen, was jedoch keinesfalls einer Qualitätseinbuße gleichkommen darf.⁴³⁶ „Of course the flavor of James must be there or it would be just soap opera.“⁴³⁷ So besteht Ayers Transpositionsprozess darin, in der literarischen Vorlage zunächst jeden einzelnen Dialog zu unterstreichen, um möglichst viel vom Originalmaterial in die Opernfassung zu übernehmen.⁴³⁸ Eine Vorgehensweise, die Douglas Moores Anerkennung findet: „Mr. Ayer has been singularly successful in reproducing the flavor of the James dialogue without mystifying the listener.“⁴³⁹

Ein Libretto der Sparte „Musiktheater“ muss nicht zwangsläufig kunstgemäß sein, unterliegt aber gewissen strukturbildenden Anforderungen. Besondere Berücksichtigung

⁴³² Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 61.

⁴³³ Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12.

⁴³⁴ James Thurber, zitiert nach: Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12.

⁴³⁵ Vgl. ebd.

⁴³⁶ Vgl. Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12.

⁴³⁷ Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, 20. April 1961.

⁴³⁸ Vgl. Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12.

⁴³⁹ Ebd.

erfährt dabei die Transformation der Sprache, da nicht nur formalästhetische Kriterien zu berücksichtigen sind, sondern vor allem die Eignung der Worte, in einem gesanglichen Kontext verwendet werden zu können. Ayer verzichtet auf ein durchgängiges Reim- und Rhythmuskorsett und gestaltet den Hauptteil der Oper mit reimlosen Versen in freien Rhythmen. Das *Time Magazine* attestiert der Adaptation eine lebhafte Antriebskraft, die selten durch festgesetzte Stücke oder Arien ihr Tempo verlangsamt.⁴⁴⁰ Lediglich markante Fixpunkte, wie der prologische *Dove Song* und Millys Arie, stechen als „Aufführungen in der Aufführung“ thematisch hervor und weisen ein Versmaß auf.⁴⁴¹

Die Oper entsteht als gekürzte Fassung der literarischen Vorlage, da die musikalische Komponente, Moore zufolge, Kürzungen egalisiert: „Music, although slowing up the pace, can provide many short cuts in characterization and description.“⁴⁴²

Der formale Aufbau der *The Wings of the Dove*-Opernfassung besteht aus zwei Akten à drei Szenenbildern. Akt I spielt ausschließlich in London, wobei Maud Lowders Räume und die National Gallery als Kulisse fungieren. Die ersten beiden Szenen des zweiten Akts verlegen die Handlung in Millys Venezianischen Palazzo, bevor der sechste Aufzug wieder nach London zurückführt. Kate und Maud werden dabei eindeutig dem Londoner Handlungsraum zugeordnet, da sie in den Venedig-Szenen keine Auftritte verzeichnen. Die triangulare Struktur wird somit durch die duale Figurenkonstellation um Milly und Miles abgelöst, die alle Szenen durchdringen.

4.6.5 „Aufführungen in der Aufführung“

Die Besonderheiten, die eine musikalische Adaptation *per se* mit sich bringt, ergänzen Douglas Moore und Ethan Ayer um eine spezielle, im Genre verankert bleibende Komponente: Sie akzentuieren ausgewählte Schlüsselszenen, indem sie diese auf einer weiteren Ebene positionieren – als musikalische Aufführungen innerhalb der Oper. Wie Halliwell betont, leuchtet die Adaptation damit theatrale Elemente aus und richtet den Fokus auf die Artifizialität der musikalischen Bühne als solche.⁴⁴³ Als Spiel mit der eigenen

⁴⁴⁰ „Henry James in Song“, in: *Times Magazine*, 20. Oktober 1961.

⁴⁴¹ Zum Reimschema der Arie vgl. Kapitel 4.6.4.1. Die sechs Strophen des *Dove Songs* umfassen je vier Verse, wobei die ersten drei eine Vershäufung bilden. Der letzte Vers aller sechs Strophen schafft eine innere Verbindung zwischen den Strophen, da sie als Schweifreim verbunden sind (aaag, bbbg, cccg, dddg, eeeg, fffg).

⁴⁴² Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 65.

⁴⁴³ Michael Halliwell, „The Master’s Voice“, S. 31.

Kunstform präsentiert sich etwa Millys Exposition. Per gesanglicher Selbstdarstellung erlaubt die Erbin Einblicke in ihren Gemütszustand, wie wir im folgenden Kapitel darstellen werden.

Dadurch, dass dieser Arbeit das Originalmanuskript von Ethan Ayer zugrunde liegt, sind Änderungen nachvollziehbar, die bis zur endgültigen Fassung vorgenommen werden. So entwickelt sich Milly's Arie aus verschiedenen Entwürfen, denen lediglich das Taubenmotiv gemein ist. In Kontrast zur legitimierten Opernversion reduziert sich die Taubensymbolik der Arie zunächst auf eine zurückhaltende Opferrolle, die Milly als Marionette der Intrige versteht: „I'd wear my plumage grey [...] were I a dove I'd do all this and more for you.“⁴⁴⁴

Die Endfassung verzichtet aber auf diese streng abgegrenzte Dichotomisierung und spricht der Erbin Stärke zu, die sich besonders als postmortaler Einfluss bemerkbar macht. Einen Ausblick darauf, dass die Vergangenheit mit Milly fortan die Zukunft bestimmen wird, bietet die Adaptation mit dem Schlussduett von Maud und Kate.

Einen ebenfalls klimatischen Wendepunkt markiert die Intrigenentlarvung durch Lord Marc, welche in der Aufführung der *Masque of Janus* vorausgedeutet wird. Das Spiel wird in einer Kombination aus Gesang und Ballett aufgeführt; der reine Ballettpart, der zunächst als Abschluss der Vorführung vorgesehen war, wird schließlich von Moore und Ayer verworfen.⁴⁴⁵

4.6.5.1 Millys Arie

Während sich der Londoner Figurenkreis um Kate und Homer Croy, Maud Lowder, Lord Mark und Miles Dunster im ersten Aufzug etabliert, verzeichnet Milly Theale erst in der zweiten Szene ihren Auftritt. Milly genießt eine exponierte Stellung, da ihre Vorstellung nicht, wie bei den anderen Figuren, innerhalb eines Gruppenkontextes, sondern isoliert erfolgt. Wegen der Ökonomie eines weiteren Kulissenwechsels verzichtet Douglas Moore auf die kurze Episode in den Schweizer Bergen und lässt Milly als Ehrengast auf Mrs. Lowders Fest in Lancaster Gate debütieren. Die Charakterisierung der Erbin hat eine selbstreferentielle Funktion, da sie ein Lied vorträgt, das ihre inneren Gefühle ausdrückt. Wie Halliwell hervorhebt, eignet sich die Form der Arie besonders, den psychischen Zustand zu erforschen.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 20-A.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 41f.

⁴⁴⁶ Michael Halliwell, „'The Masque of Janus': Douglas Moore's Opera, *The Wings of the Dove*, in: *Nebraska Center for Writers*, <http://mockingbird.creighton.edu/english/Halliwell>.

In der Arie, die aus drei Strophen besteht, besingt Milly ihre Sehnsucht nach Liebe. Die Strophen setzen sich aus jeweils sieben Versen zusammen, wobei Vers 4 und 7 einen Schweifreim bilden, und Vers 1, 2 und 3, wie auch Vers 5 und 6, zu einer Reimhäufung zusammengefasst werden.

In der ersten Strophe lässt eine naturalistisch anmutende Beobachtung von Liebespaaren Millys Wunsch nach eigenen, gefühlsbeladenen Erlebnissen aufkommen:

When all is fair and still
And fields with flowers fill
And lovers, as they will,
Hold hands above,
I'd follow them until
The darkness hides the hill –
Were I a dove.⁴⁴⁷

Die zweite Strophe unterstreicht die emotionale Essenz der ersten, da Milly nun bereits ist, für die Erfüllung ihrer ersehnten Liebe Opfer zu bringen:

But all frivolity
That there is going to be
Has come and gone for me –
My fan, my glove,
For I would fold for thee
My wings most willingly
Were I a dove.⁴⁴⁸

Kate ist es, die diesen beiden Strophen entnimmt, dass Milly Miles Dunster anspricht, wie sie *ad spectatores* kommuniziert: „She's singing to him.“⁴⁴⁹ Für Lord Mark wird erst nach der dritten Strophe ersichtlich, dass Milly den Journalisten liebt. Auch seine Erkenntnis unterbricht, in Form eines *parler en aparté*, die Arie: „It's Dunster, she loves.“⁴⁵⁰

In der dritten Strophe, die Millys Todesahnung berührt, evoziert die Erbin Liebe als Rettung vor dem drohenden Lebensende. Die Arie schließt damit, dass die Taubenmetapher nicht länger konjunktivisch verwendet wird, sondern den Ist-Zustand impliziert:

Were I a dove the snow
Of the winter would not blow
That kept me down below
When up above
A pair of lovers go

htm, [Stand: 10.9.2006].

⁴⁴⁷ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 21.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 22.

Who know – and lovers know –
I am a dove.⁴⁵¹

Sowohl Opfercharakter als auch Verletzlichkeit, mit denen das Taubenbild konnotiert ist, manifestieren sich darin, dass Milly nach Beendigung der dritten Strophe in Ohnmacht fällt. Aus dieser Ohnmacht resultieren diverse Reaktionen der weiteren Figuren, mit denen Ethan Ayer zahlreiche Handlungsdetails des Prätextes einflicht. So bittet Kate die Londoner Abendgesellschaft, zurückzutreten, da sie Milly sinnbildlich erstickt.⁴⁵² Zudem illustriert Kates und Miles Sorge um Milly, dass ihre Intrige nicht aus purer Berechnung erfolgt.⁴⁵³

4.6.5.2 Das Spiel als Spiegel der Intrige: „The Masque of Janus“

In der vierten Szene überrascht Milly Miles mit einer Aufführung der *Masque of Janus*. Die mythologische Figur des Janus wird mit zwei Köpfen dargestellt, die sowohl für Doppeldeutigkeit als auch für Neubeginn stehen:

Janus has two faces
North and South
One for fertile places
One for drought
Young to make things grow
And old for snow.⁴⁵⁴

Den Kontext der Inszenierung dominiert jedoch eindeutig die Interpretation von zwei Gesichtern, da zwei Schauspieler die römische Gottheit verkörpern. Deren Spiel wird von einem Ballett umrahmt, welches Janus' willkürliche Allmacht verdeutlicht; der Tanz der Frühlings- und Wintermädchen wird durch den Auftritt von Kriegerinnen abgelöst. Als Janus sie zurückdrängt, klagen die Mädchen über deren Tod, woraufhin der Doppelgesichtige sie wieder zum Leben erweckt. Die Aufführung spiegelt das doppelte Spiel, welchem Milly zum Opfer fällt. Moore sieht im *Janus*-Zwischenspiel eine Parallele zu Shakespeares *Hamlet*, da es, ebenso wie die Inszenierung von *The Mousetrap*, als Instrument dient, einen Schuldigen zu entlarven.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Ebd., S. 21f.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 22: „Stand back! You stifle her!“

⁴⁵³ Vgl. ebd.: „Kate: Lean on me. – Dunster: And on me.“

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 39.

⁴⁵⁵ Vgl. Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, Harvard University (Houghton Library): Cambridge, 18. Juli 1960.

Dass die Aufführung von *Major Domo* Guiliano inszeniert wird, wirft die Frage auf, ob die Intrige für alle Figuren offensichtlich erscheint. Da keine omnipotente Erzählperspektive Millys Bewusstsein beleuchtet, bleibt lediglich anzunehmen, dass die Erbin ob des machivallistischen Plans weiß, die Fakten aber verdrängt, indem sie den von Miles und Kate gestreuten Illusionen folgt. Wegen der Figur des Hausdieners, der Milly vor der Intrige zu warnen sucht, stellt die Janus-Episode für Halliwell keine freie Einfügung dar, da er eine Entsprechung im achten Buch des Prätextes ausmacht: „We’re to have music – beautiful instruments and songs; [...] She [Susan] has arranged it – or at least I have. That is Eugenio has“ (WD, 300).

Des Weiteren deutet Halliwell den Titel des Spiels, *The Masque of Janus*, als bewußte Evokation der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts.⁴⁵⁶ Die Verwendung einer Maskierung, hinter der sich das wahre Gesicht verbirgt, trägt unverkennbar operative Züge und findet sich auch in der *carnevale*-Sequenz der Softley-Adaptation von 1997 wieder.⁴⁵⁷

Für Miles Dunster steht die Janus-Aufführung als Mahnmal seines eigenen Fehlverhaltens. Er durchschaut die Konnotation des Stücks, wie die Regieanweisung verdeutlicht: „[He] has not liked the implications of the ballet.“⁴⁵⁸ Da die Gottheit für ihn einen „traitor, a two-faced hypocrite“⁴⁵⁹ darstellt, fungiert das Spiel als Katalysator, der Milly und Miles näher bringt. Aufgerüttelt von den Implikation der Maske, warnt er: „Both sides of me are bad.“⁴⁶⁰ Millys elliptisch anmutende Antwort, „It’s funny that you look so young“⁴⁶¹, verrät, dass sie Dunsters komplexe Motive versteht. Sie spielt auf die Oppositionspaare an, mit denen Janus charakterisiert wird und im Kontext derer „young“ positiv und „old“ negativ besetzt ist: „Young to make things grow; and old for snow.“⁴⁶²

Die *Masque of Janus* markiert nicht nur in musikalischer Hinsicht eine Zäsur, sondern ist, so Moore, als bewusster Kontrast zur leichten Melodie konzipiert, die den Großteil der Szene dominiert.⁴⁶³ Unmittelbar nach der Aufführung tritt Lord Mark auf, um die Intrige aufzudecken und damit Millys Agonie einzuleiten. Das Janus-Spiel transportiert folglich eine vorausdeutende Warnung, wie auch Susans beiläufige Aussage, „it’s getting chilly, I will get

⁴⁵⁶ Vgl. ebd.

⁴⁵⁷ Für die Bedeutung der Maske in der Adaptation von Iain Softley vgl. Kapitel 6.3.3.3.

⁴⁵⁸ Vgl. Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 43.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 44.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd., S. 39.

⁴⁶³ Vgl. Douglas Moore, *21 Letter to Ethan Ayer*, 18. Juli 1960.

your shawl“⁴⁶⁴ unterstreicht. Vor diesem Hintergrund wird der Schlussakkord zu Millys Schicksalsspruch: „Janus is presented with two heads; to indicate beginning; and the end. This, then, is the end.“⁴⁶⁵

4.6.5.3 Der sechste Aufzug als Wahrheitsfindung

Der finalen Aussprache zwischen Kate und Miles, die zur Trennung des Paares führt, ist eine Szene vorangestellt, die keine Entsprechung in der literarischen Vorlage findet: Vom Erbe des Journalisten wissend, eilt Homer Croy nach Lancaster Gate, um den bevorstehenden Reichtum seiner Tochter zu feiern. Maud wird Zeugin dieser Unterhaltung, so dass Kate sich gezwungen sieht, ihre Liaison mit Miles und auch die Intrige zu offenbaren. Da der Journalist fortan über angemessene finanzielle Mittel verfügen wird, steht Mrs. Lowder der Verbindung nicht mehr im Wege – im Gegenteil, sie feiert ihn als „Miles the favorite“⁴⁶⁶. Ein wechselseitiger Dialog zwischen den beiden Frauen belegt Mauds veränderte Grundhaltung, die ihrer Nichte nun Zuspruch leistet.

In einem ersten Entwurf war der wechselseitige Dialog, während dem Mrs. Lowder die Hoffnung ihrer Nichte in Form von eingeflochtenen Affirmationen stärkt, noch dergestalt montiert, dass beide Dialogteile isoliert voneinander standen. Mauds Äußerungen waren also als geschlossener Textblock konzipiert, auf den Kates Textteil als Gesamtheit folgt.⁴⁶⁷

Kate

He will, he must.
He'll be coming back

Kate

He won't forget me
How could I ever doubt it?
We both knew all the winter places

Kate

The little rooms
In all the grand hotels

Maud

Miles the courtier
Miles the favorite

Maud

He'll be coming back. He won't forget you

Maud

Miles the faithful

⁴⁶⁴ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 43.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 66.

⁴⁶⁷ Vgl. hierzu die handschriftlichen Änderungen von Ethan Ayer, in: Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 66f. Diese Definition Dunsters geht zurück auf Susan, die Miles die Rolle des „favourite“ innerhalb von Millys Venezianischem Hofstab zuteilt. Vgl. ebd., S. 31.

	Miles, the gentleman in waiting
Kate The bills that followed Everywhere we went	Maud He'll be coming back
Kate I told him that was not for us	Maud He loves you
Kate He promised he would wait for me forever	Maud He won't forget you ⁴⁶⁸

Der Dialog, in dem die Wiederholung der Phrasen „he will be coming back“, „he won't forget you“ einen Spannungsbogen erzeugt, schließt mit einer Eloge auf Milly Theale. Dieser Lobgesang erfährt dahingehend Verstärkung, dass er im einvernehmlichen Duett vorgetragen wird: „And now he's rich, and Milly Theale has made it possible. Miles is coming back.“⁴⁶⁹ Das *Time Magazine* wertet diesen Moment als musikalischen Höhepunkt einer Oper, die „highly melodic, most effectively [...] in a fine female duet [...] toward the end“⁴⁷⁰ sei.

Der beschwörungsartige Gesang kann das bittere Ende aber nicht abwenden; mit dem Schlussakkord des Duetts tritt Miles Dunster auf, für den eine Liebesbeziehung zu Kate unmöglich geworden ist. Die Trennung, die im Prätext als dialogarm dargestellte Konsequenz erfolgt, gestaltet sich in der 1961er-Transposition als explizitere Variante: Nach dreimaliger Wiederholung der Frage „do you love me?“⁴⁷¹ erwidert Miles unmissverständlich „no“⁴⁷².

4.6.6 Figurenkonstellation und -konzeption

Das Dreiecksverhältnis, ein typisches Opernmotiv, kehrt sich im Prätext – und folglich auch in der Veroperung – um: Aus zwei Männern, die um eine Frau à la Carmen buhlen, wird eine Konstellation, die zwei Frauen und einen Mann umfasst. Halliwell verweist auf die klassische Stimmverteilung Bariton (Miles Dunster), Sopran (Milly Theale) und Mezzosopran (Kate

⁴⁶⁸ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 67.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ „Henry James in Song“, in: *Time Magazine*, 20. Oktober 1961.

⁴⁷¹ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 71.

⁴⁷² Ebd., S. 72.

Croy) innerhalb der Dreieckskonstellation, die analog zu Opern wie *Aida*, *Don Carlos* oder *Norma* erfolgt, in denen ebenfalls zwei Frauen der Trias angehören.⁴⁷³

Interessanterweise behauptet sich Miles Dunsters männliche Wahrnehmung in der musikalischen Adaptation als dominierende. Die Figur, der in der literarischen Vorlage am wenigsten Beachtung zuteil wird, ist als einziger Charakter in allen sechs Aufzügen präsent. Kate hingegen steht weniger im Mittelpunkt als ihr buchliterarisches Pendant; sie verzeichnet sowohl in der ersten als auch in der zweiten Szene von Akt II keinen Auftritt.

4.6.6.1 Kate Croy und Milly Theale

Trotz seiner exponierten Stellung treiben nicht Miles, sondern die weiblichen Protagonistinnen Kate und Milly die Handlung voran. Sie treten jedoch selten in einen gemeinsamen Dialog, so dass die Freundschaft der Frauen, die der Roman umfassend illustriert, auf eine Nebenhandlung reduziert wird.⁴⁷⁴ Lediglich im dritten Aufzug des ersten Akts, in dem das Sujet Miles Dunster offen thematisiert wird, sind beide gemeinsam *sur scène*.

Die Transposition intendiert vielmehr, ihre Protagonistinnen als Oppositionspaar zu konzipieren: Kate ist mit den Attributen eines melodramatischen Bösewichts versehen, während Milly mit einer aufopferungsvollen Taube gleichgesetzt wird. Ihr Kontrast spiegelt sich ebenfalls auf physischer Ebene. Beschreibt der Nebentext Kate als dunkelhaarige Frau, die über eine eindrucksvolle Präsenz verfügt, wird die rotblonde Milly als zerbrechlich geschildert.⁴⁷⁵ Als Substitut für eine direkte Figurenbeschreibung dient das Porträt Constanza Leporellis: „A handsome face; and crowned with mass of hair; rolled back and high... The eyes of other days. (...) A personage; only unaccompanied by joy.“⁴⁷⁶ Abweichend von der James'schen Milly, die eine nicht vorhandene Lebensfreude durch schwarze Kleidung plakativ zur Schau trägt, erscheint Moores Milly bei ihrem ersten Auftritt in weiß.⁴⁷⁷

Trotz dieser kontrastbeladenen Basis sieht Moore davon ab, seine Charaktere in eine klar definierte Schwarz-Weiß-Zeichnung zu pressen. So folgt Kates verringerter Präsenz

⁴⁷³ Michael Halliwell, „The Masque of Janus': Douglas Moore's Opera, *The Wings of the Dove*, in: *Nebraska Center for Writers*, <http://mockingbird.creighton.edu/english/Halliwell.htm>, [Stand: 10.9.2006].

⁴⁷⁴ In der dritten Szene resümiert Milly die vergangenen Tage, die sie mit Kate verbracht hat: „As you have been [nice]; all the while I was ill.“ Vgl. Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 28.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 2; S. iii.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd.

innerhalb der Figurenkonstellation keine Reduzierung auf ihre maliziöse Komponente. Ihre Motivation wird dadurch nachvollziehbar, dass ein Nebenschauplatz ihre Fremdbestimmung durch Maud Lowder illustriert. Während diese sich in der ersten Szene mit ihren Festgästen unterhält, befiehlt sie ihre Nichte wie einen Diener: „A napkin, Kate.“⁴⁷⁸

Kate selbst entwickelt Angst vor der Intrige,⁴⁷⁹ da sie Milly in einem impulsiven Moment warnt: „We’re no use to you – it’s decent to tell you – you’d be of use to us; but that’s a different matter. My advice to you would be; drop us while you can.“⁴⁸⁰ Zudem gesteht die Adaptation Kates Plan eine Kehrseite zu, die sich in ihrem Verzicht auf Miles Dunster spiegelt.

I want to make things pleasant for you.
I use, for the purpose, what I have
And Miles is what I have most precious,
Miles I will use the most.⁴⁸¹

Auch Milly wird in dieser Adaptation nicht nur als Opfer dargestellt; in der fünften Szene legt sie ein Schuldgeständnis ab, welches impliziert, dass sie sich ihres postmortalen Einflusses bereits bewusst ist: „You have always done; The kindest thing; And how have I repaid you? [...] I’ve come between you; You and Kate.“⁴⁸² Denn einem Racheengel ähnlich, schwebt Millys Andenken über der finalen Szene und führt schließlich zur Trennung des Paares. Die Erbin ist in der sechsten Szene zwar nicht mehr physisch anwesend, stellvertretend für sie aber die mit ihr assoziierten Gegenstände „Porträt“ und „Schal“. Letzterer repräsentiert eine optische Analogie zu einem Flügel. Die Schutzsymbolik der Taube, untrennbar mit der Erbin verknüpft, lebt somit durch ihr Kleidungsstück weiter.

Die evozierte Erinnerung gelingt auch dadurch, dass zu Beginn und am Ende der Szene eine Lichtquelle auf das Gemälde gerichtet wird.⁴⁸³ Das Schlussbild zeigt Kate und Maud beim Verlassen der Bühne, wobei der Lichtkegel, der sie begleitet, langsam verblasst. Er wird durch einen helleren Strahl ersetzt, der das Porträt fokussiert und Milly Theale als unumstößliches Schlussbild montiert. Ihre Präsenz wird dadurch untermauert, dass mit der optisch gelenkten Fokussierung des Porträts Millys musikalisches Thema erklingt; Moore hofft, damit einen schaurigen Schlusseffekt zu erzielen.⁴⁸⁴

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 15.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 24.

⁴⁸² Vgl. ebd., S. 56.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 61; S. 72.

⁴⁸⁴ Vgl. Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, 18. September 1961.

4.6.6.2 Miles Dunster

Konträr zu Millys ätherischer Intrige, tritt die Schuld Kate Croys und Miles Dunsters stärker hervor. Doch als Milly im zweiten Aufzug ohnmächtig wird, lässt die Transposition gerade diese beiden Delinquenten herbeieilen, um Milly zu stützen.⁴⁸⁵ Die kurze Szene unterstreicht Moores Intention, eine vielschichtige Charakterzeichnung zu kreieren. „Kate and Dunster must be made as sympathetic as possible. For this reason, a shifting of some of the odiousness to Mr. Croy would be good.“⁴⁸⁶ Der amerikanische Komponist Virgil Thompson bemerkt dazu: „I haven't a single criticism. It is completely absorbing. The characterization is excellent.“⁴⁸⁷

Ogleich Kate die Beteiligung des Geliebten zunächst auf emotionaler Ebene erpresst („The more you are to her; the more you are to me“⁴⁸⁸), fügt dieser sich schnell in die Rolle des Intrigenspielers. Abweichend von Merton Densher, zeigt sich der Dunster-Charakter aus der 1961er-Version bereit, den Plan aktiv voranzutreiben. Deutlich wird dies anhand seiner Lüge „as if we needed consolation,“⁴⁸⁹ die in der vierten Szene Millys Vermutung, er benötige nach Kates Abreise Trost, wegwischt.

Miles verliert seinen Status als einzig moralisch integre Figur durch eine dialogische Verschiebung, deren Wortlaut der literarischen Vorlage entlehnt ist. Kates Schuldbekennnis „we've told too many lies“ (WD, 296) wird in der Veroperung nicht mit Miles Distanzierung („I, my dear, have told none“; WD 296) konfrontiert. Vielmehr versucht der Journalist in der 1961er-Version, sich seiner Teilschuld zu entziehen, indem er die volle Verantwortung auf Kate abwälzt. Der Dialog über Schuld und Unschuld entwickelt sich nicht zwischen Kate und Miles, sondern zwischen Letzterem und Milly. Dabei rezitiert er Kates Phrase, die seine angebliche Fatalität belegt: „I said to Kate; Why not have done with all; And face the music as we are. She said we'd gone too far; We'd told too many lies...“⁴⁹⁰ Dass er für seine Intrigenbeteiligung einen hohen Preis, nämlich Kates Unschuld, gefordert hat, ignoriert Miles. Doch Milly unterstützt ihn, indem sie ihn von jeglicher Schuld freispricht und Kate als

⁴⁸⁵ Vgl. Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 22.

⁴⁸⁶ Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, 20. April 1961.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., 18. Februar 1961.

⁴⁸⁸ Douglas Moore, *The Wings of the Dove*, S. 35.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 38.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 57

alleinige Intrigantin beschuldigt: „Only one [lie], and that was hers. That she did not love you.“⁴⁹¹

4.6.7 Rezeption

Vor der Uraufführung von *The Wings of the Dove*, am 12. Oktober 1961 in der New York City Opera, steht der langwierige Prozess, einen Verleger zu finden. So schreibt Douglas Moore seinem Librettisten am 29. April 1960: „The difficulty here is that I have found no one promotes the work.“⁴⁹² Am Ende erhält Rudel Schirmer den Zuschlag.

Schirmer is having a big centennial year and there would be no danger of being lost in the shuffle. They have no new important opera in sight and are eager of this.⁴⁹³

Die Veroperung von *The Wings of the Dove* polarisiert die Öffentlichkeit.⁴⁹⁴ So lobt das *Time Magazine*, dass Moore auf die volkstümliche amerikanische Colorierung von *The Ballad of Baby Doe* und *Daniel Webster* verzichtet, um dem James'schen Geist zu entsprechen. Auch die Ford Foundation zollt der Adaptation in Form eines Zuschusses über 7.000 Dollar Anerkennung.⁴⁹⁵

Trotz dieser positiven Reaktionen zählt *The Wings of the Dove* – im Vergleich zu *The Aspern Papers* oder *The Turn of the Screw*, die häufig auf dem Spielplan stehen – zu den musikalischen Henry James-Transpositionen, die bis dato auf eine nur spärliche Aufführungsgeschichte zurückblicken. Moores Intention, mit *The Wings of the Dove* ein Werk zu schaffen, das als „fixture in the American operatic repertory“⁴⁹⁶ eingeht, scheitert. Bereits vor der Uraufführung erahnt der Komponist die Problematik: „I warned him [Jack Kernachan] that this piece may be less popular than *Baby Doe* and Schirmer realizes that too but of course you never can tell.“⁴⁹⁷ Halliwell vermutet, dass Moores eher konservatives musikalisches Idiom dafür verantwortlich zeichnet,⁴⁹⁸ doch spricht die Popularität von

⁴⁹¹ Ebd. Die Lüge erfolgt in der dritten Szene: „Aren't you engaged?“ – „We've always known each other; I traveled with my father; he with his, We met abroad; and when we both grew older; we thought we might marry; (Kate prepares to lie boldly): But now it's over; Aunt Maud has shown me how impossible it is. He still may care for me; but he'll get over it.“ Ebd., S. 30.

⁴⁹² Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, 29. April 1960.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Vgl. Michael Halliwell, „The Masque of Janus“, [Stand: 28.8.2006].

⁴⁹⁵ Vgl. William R. McGraw, „News“, in: *Educational Theatre Journal* 15.2 (1963), S. 195-205; S. 197.

⁴⁹⁶ Douglas Moore, zitiert nach: B. H. Haggin, „Ballet and Music Chronicle“, in: *Hudson Review* 14 (1961), S. 593-598; S. 595.

⁴⁹⁷ Douglas Moore, *21 Letters to Ethan Ayer*, 30. März 1961.

⁴⁹⁸ Vgl. Michael Halliwell, „The Master's Voice“, S. 24.

Moore ebenfalls nicht progressiven Opern à la *The Ballad of Baby Doe* gegen diese Hypothese. Das *Time Magazine* diagnostiziert vielmehr ein Scheitern aufgrund von dramatischer Anämie, mit der schon die literarische Vorlage zu kämpfen habe:

Composer Moore does his best to summon drama where no drama exists, but the assignment is hopeless. In its succession of empty climaxes, the score loses almost all its tension. James's novel, the opera demonstrates once more, is best left to its own complexities.⁴⁹⁹

Dem Urteil, *The Wings of the Dove* eigne sich nicht für eine Veroperung, schließt sich der *New Yorker* an, trennt dabei jedoch die musikalische von der dramatischen Komponente; die evokative Kraft der Melodie gehe allein dadurch verloren, das James' verschachtelter Roman auf die simple Struktur reduziert wird, die ein Libretto erfordere.⁵⁰⁰

5 VOM BUCH AUF DEN BILDSCHIRM: AUDIOVISUELLE DARSTELLUNGEN DER *WINGS OF THE DOVE*

5.1 Analysemöglichkeiten verfilmter Literatur: Ein historischer Abriss

The novelist uses words, the filmmaker uses pictures; there lies the simple but major difference between the art forms.⁵⁰¹

Die bewegten Bilder, deren Geburtsstunde auf das Jahr 1895 datiert,⁵⁰² gelten als Medium einer Populärkultur, da sie in ihren Anfängen vornehmlich ein aus dem Kleinbürgertum stammendes Publikum aufwies, dem der Zugang zu anderen kulturellen Bereichen weitgehend verschlossen blieb.⁵⁰³

So erfährt der Film gegenüber dem respektablen Kulturmedium „Literatur“ in frühen Auseinandersetzungen eine Abwertung, die vor allem in einer direkten Vergleichbarkeit

⁴⁹⁹ „Henry James in Song“, in: *Time Magazine*, 20. Oktober 1961.

⁵⁰⁰ Vgl. B. H. Haggin, „Ballet and Music Chronicle“, S. 596.

⁵⁰¹ Edward Murray, *The Cinematic Imagination*, New York, 1972, S. 109.

⁵⁰² Am 22. März 1895 zeigen die Gebrüder Lumière den Kurzfilm *La sortie des usines* vor einem Industriegremium. Die erste öffentliche Filmvorführung findet am 1. November 1895 im Wintergarten-Variété in Berlin statt. Die Gebrüder Skladanowsky haben somit einen leichten Vorsprung vor August und Louis Jean Lumière, deren *cinématopgraphe* am 28. Dezember 1895 im Pariser Grand Café am Boulevard des Capucines einem zahlenden Publikum vorgestellt wird.

⁵⁰³ Vgl. Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte 1951-1977*, Stuttgart: Metzler, 1980, S. 78.

verortet wird: Die junge Filmindustrie stützt sich vorwiegend auf die Verfilmung literarischer Werke, um das neue Medium zu legitimieren. „Our culture venerates originality, and the process of adapting [...] is often thought – even if it is an unspoken thought – to be inferior creative activity.“⁵⁰⁴

Die Materialisierung der buchliterarischen Vorlage wird in ersten vergleichenden Studien anhand des „Werktreue“-Axioms bewertet, welches sich der filmischen Transposition mit der literarischen Schablone nähert und ihr aufzwingt. Jegliche Abweichung wird dabei als illegitime Entfernung von der Vorlage gewertet. Da intermediale Übertragungen aber zwangsläufig medienspezifische Modifikationen erfordern, versagt das Paradigma der „Wektreue“ wegen seiner Bewertungskriterien, die eindeutig zugunsten der buchliterarischen Vorlage ausfallen.⁵⁰⁵ So empfindet auch Wood: „the notion of the faithful adaptation is equally insulting to film. It implies that film is the inferior art, and should be content to reproduce precisely what it can never hope to reproduce: the movement of the author's words on paper“⁵⁰⁶.

Lange Zeit beherrscht dieser (selbst heute noch in vereinzelt nachweisbare) Untersuchungsansatz die Intermedialitätsdebatte, bis er sich als obsolet erweist und als überwunden gilt.

Als weiteres, ebenfalls unzureichendes Bewertungskriterium fließt oft die rein subjektive Wahrnehmung ein. Eine Adaptation materialisiert die imaginierten Bilder, welche die Rezeption eines literarischen Werkes automatisch begleiten. Da jeder Visualisierung eine individuelle Phantasie zugrunde liegt, findet die Enttäuschung häufig in dem subjektiven Resümee Ausdruck, „der Film sei nicht wie das Buch“. Eine universalgefällige Transposition könnte jedoch nur das Hörspiel leisten, das den visuellen Aspekt ausblendet und so die Phantasie des Rezipienten wahrt.

Von diesen unzulänglichen Bemessungsaxiomen gilt es, sich freizuschwimmen und die Adaptation als eigenständiges Kunstwerk zu akzeptieren. Eine Verfilmung darf sowohl inhaltlich nah und detailtreu, als auch frei umgesetzt sein, denn die Gemeinsamkeiten von Literatur und Film sind nicht im Text, sondern in der narrativen Struktur zu verorten. Marcus führt im Rahmen dieser Diskussion den Terminus des „Prototextes“ ein, der als Urtext vor

⁵⁰⁴ Peter Reynolds (Hg.), *Novel Images*, S. 7.

⁵⁰⁵ James Agee ironisiert diese Reduktion auf „Werktreue“: Für viele Filmzuschauer gelte eine in Sepia gehaltene Version von George Eliots *Adam Bede*, bei der der Romantext als Voice-Over von Herbert Marshall wiedergegeben würde, als gelungene Adaptation eines klassischen Werks. Vgl. James Agee, *Agee on Film*, New York: McDowell Oblonsky, 1958, S. 216.

⁵⁰⁶ Wood, Robin, *The Wings of the Dove, Henry James in the 1990s*, London: bfi publishing, 1999, S. 8.

einer literarischen Formgebung besteht und eine Materialisierung in jedweder Variation erlaubt.⁵⁰⁷

Schon in den 1940er Jahren widerspricht Bazin mit seinem Plädoyer *Pour un cinéma impur* der Abwertung des filmischen Mediums, da Literatur durch eine Verfilmung nicht verliere, sondern vielmehr zurückgewinnt, was ihr verloren geht – einen Rezipientenkreis.⁵⁰⁸ Denn seit Anfang des 20. Jahrhunderts löst der Film Literatur als dominantes Rezeptionsmedium ab; er „eröffne[t] eindeutig [...] und endgültig das Zeitalter der Massenkultur“⁵⁰⁹.

In der heutigen Zeit gilt Film unumstritten als dominantes Rezeptionsmedium; zahlreiche Filme basieren – explizit, motivisch oder angelehnt – auf literarischen Vorlagen, das heißt, Literatur wird zunehmend primär in medial vermittelter Form via Film oder Fernsehen rezipiert. Die wachsende Interaktion zwischen Gesellschaft und Mediensystem, die Ludwig, Schenkel und Zimmermann anhand von Literatur und Film in Großbritannien festmachen, ist über nationale Grenzen gültig:

Das Mediensystem ist nicht nur selbst ein soziales System, es partizipiert durch seine öffentliche Präsenz, durch die Einbindung seiner technischen Apparatur in die gesamtgesellschaftlichen technologischen Bedingungen sowie durch die soziale Verankerung seines Budgets [...] viel stärker an seiner Umwelt, als das bei den herkömmlichen literarischen Systemen noch der Fall war.⁵¹⁰

Dieses Phänomen spiegelt die kulturelle Bedeutung von Ton und Bild im 21. Jahrhundert, so dass eine medienwissenschaftlich fundierte Literaturwissenschaft Adaptationen nicht bloß als massenkommunikativ wirkungsvolle Aufbereitung der literarischen Vorlage, sondern als Teil der Rezeptionsgeschichte eines Werkes sowie als Teil der Kulturgeschichte eines Volkes betrachten muss.

Studien wie die von Seabrook, die am Beispiel der amerikanischen Gesellschaft kulturelle Eliten von Konsumenten der kommerziellen Massenkultur differenzieren, hätten geradezu zwangsläufig zur Folge, dass Literaturverfilmungen als mehr oder weniger

⁵⁰⁷ Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993, S. 15.

⁵⁰⁸ Vgl. André Bazin, S. 45ff. Zur Vertiefung dieser These, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, empfiehlt sich der Aufsatz von Christoph Schmitz-Scholemann / Egon Menz / Sybil Wagener (Hgg.), *Hilft das Fernsehen der Literatur ?*, Göttingen 1997.

⁵⁰⁹ Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt am Main 1997, S. 9.

⁵¹⁰ H.-W. Ludwig / E. Schenkel / B. Zimmermann (Hgg.), *Made in Britain. Studien zur Literaturproduktion im britischen Fernsehen*, Tübingen 1992, S. 30f.

oberflächliche bis substanzlose Popularisierungen abgewertet würden.⁵¹¹ Die vorliegende Studie möchte jedoch nicht der von Seabrook favorisierten Dichotomisierung zweier diametral entgegengesetzter kultureller Schichten folgen, sondern von Eatons Ansatz einer Homogenisierung der postmodernen Kultur ausgehen.⁵¹² Die durch die Erfindung und Ausbreitung der Massenmedien entstandene Multiplizierung heterogener Rezeptionsformen führt zu einer Hybridisierung der Künste, innerhalb derer das filmische Medium eine dominante Position einnimmt, die mit der Transformation von einer buchliterarisch verankerten in eine visuelle Rezeptionskultur einhergeht.⁵¹³

Besonders die Verfilmung eines kanonischen Literaturwerks unterliegt nicht allein ökonomischen Zwängen, sondern wird von der Forderung begleitet, ein angemessenes Niveau zu wahren. Buddecke und Hienger definieren die ideale Literaturverfilmung als Vermittlung zwischen dem Anspruch des Textes und dem Unterhaltungsbedürfnis des Zuschauers.⁵¹⁴

Die Bewertung einer Literaturverfilmung, anhand der bereits als subjektiv-unzulänglich verworfenen Kategorien „Untreue“ oder „Verletzung des Originals“, resultiert aus einem Missverstehen der medienspezifischen Äquivalenzen.⁵¹⁵ Eine filmische Transposition begegnet dem Zeichensystem der geschriebenen Sprache mit einem plurimedialen Code, der in einer visuellen, auditiven und ikonographischen Tradition verankert ist.

Erhalten Wörter durch den Autor, der sie zusammenfügt, Sinn und Signifikanz, erleben Bilder erst im Zusammenspiel von Schnitt, Kameraführung und Montage eine vergleichbare grammatikalische und sinnstiftende Struktur.⁵¹⁶ Metz definiert fünf sensorielle Mittel, mit denen der Film sich ausdrückt: Mit Bild, Sprache und Geräuschen sowie mit Musik und den graphischen Formen ausgeschriebener Schriftzeichen.⁵¹⁷ Zudem unterscheidet sich das audiovisuelle Regelsystem durch seine technische Komponente; nicht nur die bloße

⁵¹¹ Vgl. hierzu John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing – the Marketing of Culture*, New York 2000, S. 26. Laura Kipnis ordnet dem Begriff „Masse“ nicht nur pejorative Konnotationen wie „niedrig“ und „vulgär“ zu, sondern erkennt darin auch eine positive soziale Kraft, wie die *Levée en masse* der Französischen Revolution beweist. Vgl. Laura Kipnis, „’Refunctioning’ reconsidered: towards a left popular culture“, in: Colin MacCabe (Hg.), *High Theory / Low Culture. Analysing Popular Television and Film*, Manchester UP, 1986, S. 14.

⁵¹² Mark A. Eaton, *Miramax, Merchant-Ivory and the New Nobrow Culture: Niche Marketing The Wings of the Dove and The Golden Bowl*, in: www.mockingbird.creighton.edu/english/Eaton.htm, S. 9. [Stand: 8.11.2005].

⁵¹³ Zur Debatte über kulturelle Hierarchien im Kontext der kanonisierten Werke Henry James’ siehe auch: Richard Salmon, „Henry James, Popular Culture, and Cultural Theory“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 211-218.

⁵¹⁴ Wolfram Buddecke / Jörg Hienger, „Verfilmte Literatur“, S. 26.

⁵¹⁵ Vgl. Klein / Parker, „Introduction: Film and Literature“, in: Dies. (Hgg.), *The English Novel and the Movies*, New York: Ungar, 1981, S. 9.

⁵¹⁶ Vgl. Robert Richardson, *Literature and Film*, London: Bloomington, 1969, S. 36.

⁵¹⁷ Vgl. Metz, *Sprache und Film*, Frankfurt a.M., 1973, S. 17.

Darstellung, sondern auch das „Wie“ der Darstellung, also Kameraperspektive, Beleuchtung und Raumaufteilung sowie Akteurspiel und Gestik sind relevant.⁵¹⁸

Der Transfer literarischer Texte in visuelle Bilder wird von einer Perspektivverschiebung begleitet, wobei die Kamera als bedeutungskonstituierende Instanz zwischen Dargestelltem und Rezipienten steht. Nadel verweist auf die manipulative Blicklenkung der Kamera, die den markanten Unterschied zwischen szenischer und audiovisueller Darbietung konstatiert.

Theatre is all presence; everything of it stands before the spectator. While the spectator may thus choose *where* to look, he has little choice about *how* to look, for neither the playwright, the director, nor the spectator can manipulate, as cinema does, the frame, distance, angle, and focus that construct theatre's 'window' on reality.⁵¹⁹

In einer filmischen Adaptation wird die Kamera zum Erzähler. Abweichend von einer Bühnenpräsentation, wird der Zuschauer nicht unmittelbar mit dem Dargestellten konfrontiert und kann folglich seinen Blickwinkel nicht frei wählen, sondern die Kamera fungiert als perspektivierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz.⁵²⁰

5.2 Henry James auf „small screen“: *The Wings of the Dove* als Fernsehspiel der *Studio One*-Anthologie (1952)

Die französische wie auch die englische Sprache differenziert treffend zwischen *petit* und *grand écran* (respektive *small* und *big screen*), um die signifikanten Unterschiede hervorzuheben, die diese beiden, auf den ersten Blick so ähnlichen Medien voneinander trennen.

Die folgenden Kapitel beschäftigen sich verstärkt mit den jeweiligen spezifischen Bedingungen, denen Literaturverfilmungen sowohl seitens Film als auch seitens Fernsehen unterliegen.

Besonders der großzügigere zeitliche Rahmen fördert freiere Ausgangsbedingungen für TV-Transpositionen. Sie müssen keine Kürzung hinnehmen, sondern können sich in einem seriellen Format ausdehnen. So versteht Serling den bedeutendsten Vorteil von Fernsehspielen als thematischen, der den Charakteren eine Tiefendimension gewährt. „Its

⁵¹⁸ Vgl. Peter Reynolds, *Novel Images*, S. 1.

⁵¹⁹ Alan Nadel, „Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, S. 280.

⁵²⁰ Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1998, S. 48.

plots and its people were becoming meaningful. Its stories had something to say.”⁵²¹ In diesem Kontext wägen Buddecke und Hienger ab, ob Fernsehadaptationen ein praktikables Medium seien, um die Schriftlichkeit literarischer Werke unverändert in die Mündlichkeit zu überführen, indem man den Text von einem Erzähler wiedergeben lässt.⁵²² Das Fazit lautet jedoch, dass eine solche Transformation nicht unter einer „Verfilmung“ gefasst werden kann, die neben der Illustrierung des Verbalen auch dessen Visualisierung leisten muss.⁵²³

Hinsichtlich der ökonomischen Vergleichsachse fehlen dem jüngeren Medium Fernsehen oft die voluminösen Budgets, über die Filmproduktionen verfügen. Während Fernsehsender durch die Einrichtung von hauseigenen Studios eine Beschränkung auf Innendrehn und knappe Produktionszeiten hinnehmen müssen, um die Räumlichkeiten effizient zu nutzen, profitiert die Filmindustrie von der finanziellen Unterstützung seitens der Produzenten und seitens jener Co-Produktionsmittel, die sich aus dem Verkauf des Films ins Ausland ergeben. Der Kreis schließt sich, da als Voraussetzung dafür wiederum ansprechende Settings sowie bekannte Schauspieler gefordert werden.⁵²⁴

Die Verknüpfung von Wirtschaftlichkeit und kulturellem Anspruch wird in den folgenden Kapiteln vertieft, welche die Analyse der *The Wings of the Dove*-Fernsehspiele begleiten.

5.2.1 Der Beginn der amerikanischen Fernsehära

Der Glanz Hollywoods beginnt Ende der 1940er Jahre neben dem neuen Unterhaltungsmedium Fernsehen zu verblassen. Prokop belegt, dass die Kino-Besucherzahlen nach 1948 nur noch 45% der Vorkriegsjahre erreichen. Im Gegenzug steigt die Zahl verkaufter Fernsehgeräte zwischen 1946 und 1951 auf zwölf Millionen.⁵²⁵

Die Anfänge des Fernsehens liegen allerdings nicht im Amerika der Nachkriegszeit, sondern datieren bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts zurück, nur wenige Jahre nach der Gründung Hollywoods. Zu dieser Zeit legen erste Versuche, Bilder elektronisch zu übertragen, das technische Fundament. Um 1915 entsteht die Bildröhre, die die Intensität von Lichtstrahlen umwandelt und eine angemessene Bildqualität erzeugt. Bereits Ende der 1920er

⁵²¹ Rod Serling, *Patterns*, New York: Simon & Schuster, 1957, S. 6.

⁵²² Vgl. Wolfram Buddecke / Jörg Hienger, „Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und der Popularisierung“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 9136 (1979), S. 12-30; hier S. 15.

⁵²³ Vgl. ebd.

⁵²⁴ Peter Reynolds, *Novel Images*, S. 11.

⁵²⁵ Dieter Prokop, *Hollywood, Hollywood. Geschichte, Stars, Geschäfte*, Köln: vgs, 1988, S. 174.

Jahre beginnen die großen Fernsehsender CBS und NBC, ihre Programme auszustrahlen. Zunächst versorgen regionale Sendestationen New York, Chicago, Philadelphia, Schenectady und Washington mit Fernsehunterhaltung, doch bereits 1944 legt AT&T Pläne eines landesweiten Kabelnetzes vor, das analog zu dem bereits bestehenden Radionetzwerk verlegt wird;⁵²⁶ 1948 sind bereits 70 Stationen im Besitz einer Sendeerlaubnis.⁵²⁷

Fernsehen wird zum sozialen und kulturellen Instrument, dessen Einfluss auch von Politik und Wirtschaft genutzt wird.⁵²⁸ Hollywood steht der Entwicklung des Konkurrenzmediums feindlich gegenüber, wie Rod Serlings Vergleich veranschaulicht: "The motion picture industry looked down on its newborn cousin somewhat as the president of a gourmet club might examine an aborigine gnawing a slab of raw meat."⁵²⁹ Schauspieler, die im Fernsehen auftreten, erhalten keine Filmrollen mehr, Spielfilme verzichten bewusst auf Fernseher in Wohnzimmerkulissen.⁵³⁰

Die überhebliche Haltung der Studios lässt sich nicht lange aufrechterhalten: Durch den verlorenen Monopolbildungs-Prozess, der den großen Produktionsfirmen 1946 auferlegt, sich von ihren Kinoketten zu trennen sowie durch die Untersuchungen der McCarthy-Ära⁵³¹ wurde die Filmindustrie geschwächt. Die wachsende Fernsehindustrie im Osten des Landes trieb die Entmachtung zusätzlich an. Ein letzter vergeblicher Versuch, den Film zu retten, wird mit dem Einsatz des Breitwand-Verfahrens unternommen, in dem Darryl F. Zanuck 1953 *The Rape* dreht.

Hollywood erkennt, dass es mit dem neuen Medium kooperieren muss, um nicht unterzugehen. So füllen Filme 1952 achtzehn Stunden des wöchentlichen Fernsehprogramms, während es zuvor lediglich zwölf Stunden waren.⁵³² Der *Hollywood Feature Film* (darunter Vorkriegsfilme mit Greta Garbo oder Klassiker wie *Mutiny on the Bounty*) beendet die „goldene Ära“ des Formats „Fernsehfilm“. Die Zeiten einer unkritischen Rezeption, die mit dem Neuheitsbonus der Errungenschaft des Fernsehens einhergeht, sind vorbei. Zudem fordert der politische Einfluss des Kalten Krieges Sinnbilder für Stärke, denen durch

⁵²⁶ Vgl. Frank Sturcken, *Live Television. The Golden Age of 1946-1958 in New York*, Jefferson 1990, S. 13f.

⁵²⁷ Ebd., S. 23.

⁵²⁸ Am 22. April 1952 zeigt der Sender KTLA live die Atombomben-Explosion in der Wüste Nevadas. Auch der Wahlkampf wird via Bildübertragung gesteuert: Prokop zufolge gewinnt Eisenhower die Präsidentschaftswahl von 1952 allein „wegen seines telegenen Lächelns“, das er im TV-Duell gegen Truman einsetzt. Dieter Prokop, *Hollywood, Hollywood*, S. 183.

⁵²⁹ Rod Serling, *Patterns*, S. 6.

⁵³⁰ Vgl. Dieter Prokop, *Hollywood, Hollywood*, S. 174.

⁵³¹ Unter Präsident McCarthy wurden aus Furcht vor einer sowjetischen Infiltration Untersuchungen anberaumt, die eine (in der Filmbranche nicht seltene) liberale Gesinnung als pro-kommunistische Haltung auslegten. Noch bis Ende der 1960er Jahre hielt sich die „Schwarze Liste“, auf der verdächtige Regisseure, Produzenten und Schauspieler, u.a. auch Humphrey Bogart, standen. Vgl. Prokop, *Hollywood, Hollywood*, S. 175f.

⁵³² Zahlen übernommen aus Frank Sturcken, *Live Television*, S. 43f.

Hollywood-Actionserien wie *77 Sunset Strip* oder Detektivfiguren à la *Philip Marlowe* und *Bronco* Rechnung getragen wird.⁵³³

Während „live television“ die in New York angesiedelte Fernsehindustrie unmittelbar einband, übernehmen die Sendeanstalten fortan allein die Aufgabe der technischen Bereitstellung, indem sie die von der Westküste kommenden Bilder übertragen. Während das beliebig häufige Wiederholen von Filmen den Sendern nun hohe Profite verspricht, bleiben die vielseitigen, live gesendeten Fernsehspiele der 1950er Jahre dennoch signifikantes Charakteristikum der Programmgestaltung einer „goldenen Ära“: „The limitations in those days enforced a concept of realism [...] which, I am convinced, influenced for a while the theater in this country.“⁵³⁴

5.2.2 Kultur trifft Kommerz: Westinghouse Studio One als bilaterale Profitbindung zwischen Elektronik und Entertainment

Die 143. Folge der *Studio One*-Anthologie, für deren Drehbuch Meade Roberts verantwortlich zeichnet, sieht sich mit dem Problem – von Sturcken treffend als „eternal problem“⁵³⁵ bezeichnet – konfrontiert, vor dem Fernsehsender damals wie heute stehen: die Gestaltung der täglichen Sendezeit. Im Gegensatz zu den aufwendig produzierten Filmen der großen Leinwand verfügen Fernsehsender nur über knappe Budgets und kurze Produktionszeiträume, aber bereits in den 1950ern über etwa 28 Programmstunden pro Woche, die mit Inhalten zu füllen sind.⁵³⁶ Dem Beispiel der amerikanischen Radiosendungen folgend, wird die Finanzierung der Fernsehsendungen von großen Unternehmen getragen.⁵³⁷ Im Gegenzug erhalten die Sponsoren Werbezeit während der Programmpausen sowie die Integration des Firmennamens in den Sendetitel.⁵³⁸ So trägt die erste Show der Fernsehgeschichte den Titel *Kraft Television Theater*.⁵³⁹

⁵³³ Vgl. Frank Sturcken, *Live Television*, S. 18.

⁵³⁴ Franklin J. Schaffner, zitiert nach Erwin Kim, *Franklin J. Schaffner*, New Jersey: Metuchen 1985, S. 108.

⁵³⁵ Frank Sturcken, *Live Television*, S. 15.

⁵³⁶ Wochentags sendeten CBS, NBC und ABC von 19-23 Uhr, Sonntags begann die Ausstrahlung bereits um 16 Uhr. Das Sommerprogramm weicht von diesen Zeiten ab. Vgl. Larry James Gianakos, *Television Drama Series Programming: A Comprehensive Chronicle, 1947-1959*, Metuchen 1980, S. 23-118.

⁵³⁷ Dem weiblichen Hausfrauen-Publikum entsprechend, wurden Radioprogramme vorwiegend von Seifenfirmen gesponsert, wie etwa das *Lux Radio Theater* – der Begriff der heute für Fernsehserien gebräuchlichen „soap operas“ ward geboren.

⁵³⁸ Vgl. Prokop, *Hollywood, Hollywood*, S. 162: Für die Finanzierung einer sechzigminütigen Unterhaltungssendung erhielt die Firma sechs Minuten Werbezeit.

⁵³⁹ Premiere am 7. Mai 1947 auf NBC. Vgl. Tim Brooks / Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present*, New York: Ballantine Books, 31985, S. 951.

Die Wirtschaft nutzt das neue Massenmedium, um ihre Produkte zu vermarkten. Eine findige Werbemaßnahme, da sich die Erzeugnisse als Bestandteil der Abendunterhaltung in die Lebenswirklichkeit der Zuschauer schleichen.⁵⁴⁰ Laut Prokop zeigt das Fernsehen

[...] eine freundliche Übersteigerung der realen Verhältnisse. Die galt auch für die Einrichtung der Wohnzimmer und Küchen, denn was man da sah, lag weit über dem Lebensstandard der fernsehenden Familien. Auf diese Weise schuf das Fernsehen neue Konsumanreize und -maßstäbe.

In dieser Tradition stehen auch die *Studio One*-Produktionen, die während der 1940er Jahre als Hörfunkprogramm geboren wurden. CBS konzentriert sich zunächst noch auf das Medium Radio, da die FCC (Federal Communications Commission) 1941 das Übertragungssystem des Konkurrenzsenders NBC als Standardmodell etabliert. Für die CBS, die mit einem Farbsystem arbeitet, bedeutet dies einen herben Rückschlag. Doch am 7. November 1948 wechselt *Studio One* – den Titel der CBS-Radiosendung mit Fletcher Markle übernehmend – in das neue Unterhaltungsmedium Fernsehen und steht fortan für ein wöchentliches, einstündiges Live-Format. Zunächst sendet CBS die *Studio One*-Anthologie sonntags von 19.30 Uhr bis 20.30 Uhr, doch nach dem Sommerprogramm von 1949 etabliert sich der Montagabend von 22 Uhr bis 23 Uhr als fester Sendeplatz der Anthologie.⁵⁴¹ Im selben Jahr wird auch der Sendetitel um den Namen des neuen Sponsors erweitert.⁵⁴² Weitere Anthologien wie *Goodyear Television Playhouse*, *Kraft Television Theatre* oder *The Colgate Comedy*, um nur einige zu nennen, stehen für die Kooperation von Wirtschaft und Fernsehindustrie, die in der Dekade von 1948-1958 ein vielseitiges wöchentliches Spektrum an Live-Programmen ermöglicht. Die Inhalte jedes einzelnen Firmenformats zeichnen sich durch ihre Variationsspanne aus, bei der Klassiker-Adaptationen mit Spielfilmen, Komödien oder Historiendramen alternieren.⁵⁴³ Jacobs erkennt in der abwechslungsreichen Inhaltsgestaltung die Chance einer individuellen Prägung:

[...] the one hour live format was one they had in common with each other, and because of that very fact they had to distinguish themselves from each other. They worked to develop a

⁵⁴⁰ Westinghouse lässt seine Produkte ab der dritten Folge von der Gastgeberin Betty Furness, “the most recognized and famous spokesperson in the history of television” präsentieren, die den Slogan „You can be sure if it’s Westinghouse” prägte. Vgl. Brooks / Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows*, S. 806. Während der *Wings of a Dove*-Episode bewirbt Furness einen Kühlschrank, ein Fernsehgerät und eine Anti-Geruchs-Lampe.

⁵⁴¹ Vgl. Larry James Gianakos, *Television Drama Series Programming*, S. 24-35.

⁵⁴² Der Elektronik-Hersteller Westinghouse beteiligt sich mit \$8,100 pro Woche an den Produktionskosten, obgleich diese sich auf insgesamt \$12,000 belaufen. Doch wie Kim betont, war CBS gewillt, zugunsten ihres prestigeträchtigsten Programms Verluste in Kauf zu nehmen. Vgl. Erwin Kim, *Franklin J. Schaffner*, S. 31.

⁵⁴³ Vgl. Larry James Gianakos, *Television Drama Series Programming*, S. 121-555.

‘house style’, a distinctive reputation for a certain kind of difference and diversity, whether based on quality writing, attention to character over theme or, more typically, technically or artistic innovation which developed the form.⁵⁴⁴

Auch der amerikanische Medienphilosoph Cavell hebt die besondere Bedeutung hervor, die der Oberkategorie der einzelnen Anthologien zukommt: „What is memorable, treasurable, criticisable, is not primarily the individual work, but the program, the format [...]”.⁵⁴⁵

5.2.3 Experimentelles Live-Drama

Am 10. März 1952 strahlt CBS im Rahmen der vierten *Studio One*-Staffel eine Adaptation von Henry James’ *The Wings of the Dove* aus.⁵⁴⁶ Parallel zum Zeitfenster, das *Studio One* belegt,⁵⁴⁷ ist an jenem Abend auf ABC *The Bill Gwinn Show* zu sehen, gefolgt von *Studs’ Place*; der dritte große Sender, NBC, zeigt um 22 Uhr im Rahmen von *Robert Montgomery Presents Your Lucky Strike Theatre* den Film *Guardian of the Clock*, an den um 22.30 Uhr das Quiz *Who Said That?* anschließt. Der Fernsehsender DuMont überträgt von 21.30 Uhr bis 23 Uhr Wrestling aus dem Columbia Park.⁵⁴⁸

Die Transposition von *The Wings of the Dove* entsteht unter der Direktion des Produzenten Worthington Miner, der seit 1942 für die Programmentwicklung bei CBS verantwortlich ist. Die Suche nach einer neuen Herausforderung ist es, die den erfolgreichen Dramaturgen 1938 vom Broadway in die New Yorker Fernsehstudios führt.⁵⁴⁹ Unter seiner Leitung wird die *Studio One*-Anthologie geboren, die für ihre experimentelle, durch Bühnenerfahrungen geprägte Produktionsweise bekannt ist.⁵⁵⁰ Als Programmdirektor zeichnet Miner für alle

⁵⁴⁴ Jason Jacobs, „Studio One. U.S. Anthology Drama”, in: *The Museum of Broadcast Communications* unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/studioone/studioone.htm>, [Stand: 10.12.2005].

⁵⁴⁵ Stanley Cavell, zitiert in Jason Jacobs, „Studio One. U.S. Anthology Drama”, in: *The Museum of Broadcast Television* unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/studioone/studioone.htm>, [Stand: 10.12.2005].

⁵⁴⁶ In der Vorwoche zeigte *Studio One* den Spielfilm *Ten Thousand Horses Singing* (3. März 1952 mit James Dean in der Nebenrolle des Hotelpagen); der *Wings of the Dove*-Produktion folgt *The Vintage Years* (17. März 1952); weitere Literaturverfilmungen dieser Staffel sind *Macbeth* (22. Oktober 1951), *Treasure Island* (5. Mai 1952) und *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court* (19. Mai 1952). Zur Programmgestaltung von *Westinghouse’s Studio One*, vgl. Larry James Gianakos, *Television Drama Series Programming*, S. 145-165.

⁵⁴⁷ Sonntags, 22 Uhr bis 23 Uhr.

⁵⁴⁸ Vgl. Tim Brooks / Earle Marsh, *Prime Time Network TV Shows*, S. 955f.

⁵⁴⁹ 1939 verlässt Miner die *Theater Guild*, um für CBS zu arbeiten. Seiner Feder entstammen auch erfolgreiche Formate wie die *Ed Sullivan Show*, die Kindersendung *Mr. I.Magination* und die Sitcom *The Goldberg’s*.

⁵⁵⁰ Vgl. Erwin Kim, *Franklin J. Schaffner*, S. 30. Laut Kim prägt Miners Fernsehpraxis einen Code, der noch heute anerkannt ist, wie etwa den Schnitt während einer Panoramaaufnahme, bei der mehrere Kameras

Entscheidungen verantwortlich, die die wöchentlichen Live-Fernsehfilmbelegungen betreffen und behält, wegen der nur anteiligen Finanzierung durch Westinghouse, freie Hand bezüglich Themenwahl und technischer Gestaltung.⁵⁵¹

Den ersten großen Erfolg verzeichnet Miner mit der Modernisierung von Shakespeares *Julius Caesar*, die, wie alle Fernsehspiele des Programmdirektors, einen seriösen Anspruch erhebt.

Miners concern was with the visual impact of the stories, for television was a visual medium, and he placed a greater emphasis on that than on the literary merit of the story. It was not that he produced second-rate plays – to the contrary, many of them were adaptations of classics and from the best young writers available (Miner personally did many adaptations).⁵⁵²

Wie Jacobs betont, entwickeln sich die klassischen Literaturvorlagen der *Studio One*-Fernsehspiele in einem Produktionsrahmen, der technische Novitäten sowie einen experimentellen Umgang mit den Grenzen des Live-Fernsehens propagiert und sich somit von der Anthologienflut abhebt.⁵⁵³

1952 markiert das letzte Jahr, in dem Miner als Produzent für *Studio One* in Erscheinung tritt. Nach seinen Ideen entwickelt sich die *Wings of a Dove*-Folge, für die er Franklin James Schaffner verpflichtet.⁵⁵⁴ Wie Filmkritiker Andrew Sarris später in Worte fasst, sieht Miner in dem Regisseur, der bislang nur Reportagen und Paraden gefilmt, aber noch keine Erfahrung mit Live-Fernsehen aufzuweisen hat, „a Henry James character come to life: courtly, elegant, subtle.“⁵⁵⁵

verwendet werden. Auch Brooks / Marsh heben hervor, dass Miners visueller Schwerpunkt einen wichtigen Beitrag zum TV-Drama leistet. Vgl. Brooks / Marsh, *Prime Time Network TV Shows*, S. 806.

⁵⁵¹ Vgl. ebd. S. 32.

⁵⁵² Tim Brooks / Earle Marsh, *Prime Time Network TV Shows*, S. 806. Auch Sturcken betont die Fokussierung Miners auf literarische Transpositionen. Vgl. *Live Television*, S. 31.

⁵⁵³ Jason Jacobs, „Studio One. U.S. Anthology Drama“, in: *Museum of Broadcasting Television* unter: <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/studioone/studioone.htm> [10.12.2005].

⁵⁵⁴ Zu Franklin James Schaffners (* 30. Mai 1920 in Tokio, † 2. Juli 1989 in Santa Monica) bekanntesten Filmen zählen *Papillon* (USA, 1973) mit Dustin Hoffman und Steven McQueen; *The Planet of the Apes* (USA, 1968 – eine erneute Zusammenarbeit mit Charlton Heston) sowie *The Best Man* (USA, 1963) mit Henry Fonda. 1971 erhält er den Regie-Oscar für seine Arbeit *Patton*, die das Leben des amerikanischen Nationalhelden des Zweiten Weltkrieges, General George S. Patton, nachzeichnet.

⁵⁵⁵ Andrew Sarris, zitiert nach: Erwin Kim, *Franklin J. Schaffner*, S. 1.

5.2.4 Inhalt und Handlungsverlauf

Nach einem zweijährigen Amerikaaufenthalt kehren Kate Croy und ihre Tante Maud Lowder nach London zurück. Die Reise steht für Mrs. Lowders Versuch, Kate von deren Liebe zu Merton Densher abzubringen, da die Verbindung mit dem mittellosen Journalisten Mauds Pläne durchkreuzt, ihre Nichte mit Lord Marc Ashington zu verheiraten.

Doch kommt es wenige Tage nach ihrer Rückkehr zu einer zufälligen Begegnung zwischen Merton und Kate, als Letztere ihre amerikanische Freundin Milly Theale zu einem Arztbesuch beim renommierten Mediziner Luke Strett begleitet. Milly zeigt sich sofort angetan von Densher und lädt ihn zum Tee in Maud Lowders Haus. Während die beiden den Nachmittag zusammen verbringen, konsultiert Kate erneut Dr. Strett, um sich über den Gesundheitszustand der Freundin zu erkundigen. Sie erfährt, dass Milly nur noch wenige Jahre zu leben hat, da sie an einer seelischen Krankheit leidet, die sich in ihrem langjährigen Verlauf nun auch in körperlichen Symptomen niederschlägt.

Daraufhin beschließt Kate, der Erbin ihren Geliebten zu überlassen. Sie überredet Merton, ihren Plan zu unterstützen, woran dieser allerdings die Bedingung ihrer körperlichen Hingabe knüpft. Nach einer gemeinsamen Nacht in Denshers Apartment verlässt sie den Journalisten, der sich dem Plan fügt und Milly nach Venedig begleitet. Kate bleibt in London zurück, wo Lord Marc um ihre Hand anhält. Als ihm bewusst wird, dass die Auserwählte Densher liebt, bemitleidet er sie. Irrtümlich nimmt er an, dass Merton in Milly verliebt sei, woraufhin Kate zornig ihren Plan verrät. Sofort reist Marc nach Venedig, um die Erbin zu warnen. Als diese von der Intrige erfährt, fällt sie in Ohnmacht; es ist ihr letzter Auftritt, denn bereits kurze Zeit später vermeldet Luke Strett ihren Tod.

Nach Millys Beerdigung kehrt Merton nach London zurück, wo er Kate mit der Frage konfrontiert, warum sie Lord Marc von ihrer heimlichen Verbindung erzählt hat. Kate windet sich aus der Anklage, indem sie betont, wie sehr sie Milly geliebt habe. Densher möchte seiner Geliebten Glauben schenken, doch ihre Verbindung wird dadurch zerstört, dass diese den Journalisten nur mit Millys Erbe heiraten will. Kate erkennt den finalen Triumph, der durch das Vermächtnis ausgespielt wird und der ihre Liebe fortan unmöglich macht. Denn wie Merton unumwunden gesteht, hat er sich in Milly verliebt: „Had she lived I would have not come back to you“ (49'28).

5.2.5 Divergenzen

Die in der Expositionssequenz eingeblendete Jahresangabe „1900“ markiert eine zeitliche Verschiebung um zwei Jahre, deren Sinn sich weder durch eine historisch motivierte Rahmenhandlung, noch in einem Dialogkontext erschließt.

Hinsichtlich der zentralen Handlungseinheiten folgt die erste filmische *Wings of the Dove*-Adaptation dem James'schen Spätwerk. Die Adaptation beginnt mit Millys und Susans Eintreffen in London, welches der Prätext im vierten Buch des ersten Bandes behandelt. Somit werden die ersten drei Bücher des ersten Bandes, die je eine Reflektorfigur vorstellen, vernachlässigt. Alle nachfolgenden Film- und Fernsehadaptationen übernehmen Franklin Schaffners Einleitung, wie in den nächsten Kapiteln zu sehen sein wird. Jede einzelne der in dieser Arbeit vorgestellten Adaptationen steht in der Tradition des frühen Schaffner-Beispiels und ignoriert die Skizzierung der familiären Situation Kates, mit der der Roman eröffnet. Auch das zweite Buch, das die Verbindung zwischen ihr und Merton etabliert, sowie Buch Drei, das sich aus London fortbewegt, um den zugleich fragilen und starken Charakter Milly Theales in den Schweizer Bergen zu verorten, werden übergangen.

Zudem folgt jede spätere Filmversion Schaffners Negierung der bereits in New York geknüpften Verbindung zwischen Merton und Milly, welche signifikanterweise erst ihren Londonaufenthalt motiviert. Als logische Konsequenz werden (in der 1952er-, wie in allen folgenden Versionen) die Passagen des dritten und vierten Buchs eliminiert, in denen sowohl Kate als auch Milly bewusst die Erwähnung Merton Denshers vermeiden.⁵⁵⁶

Durch die spärlich gestaltete Verbindung zwischen Milly und Merton ergibt sich in der 33. Sequenz der *Studio One*-Adaptation Denshers berechtigter Zweifel an Millys Liebe, die ihm aufgrund der kurzen Bekanntschaft unplausibel erscheint und der Kates Erklärungsversuch „those who are close to death see things swifiting“ (33'53) nicht gerecht werden kann.

Das eher traditionelle Resümé der Schaffner-Adaptation weicht insofern von der Ausgangsbasis des Prätextes ab, als Maud Lowder explizit um die Verbindung ihrer Nichte zu Merton Densher weiß. Der Regisseur stützt seine Interpretation auf spärlich zu findende Details, die Mrs. Lowders unausgesprochene Kenntnis vermuten lassen, wie etwa in Buch 6,i:

Aunt Maud did them justice – so far, that was, as this particular time was concerned; that they should be alone and have nothing to fear. (WD, 197)

⁵⁵⁶ Vgl. beispielsweise Millys Antwort auf Mrs. Lowders Frage nach Merton: „Heard of Mr. Densher? Never a word. We haven't mentioned him. Why should we?“ (WD, 121)

Die transkontinentale Veränderung, die nicht Densher, sondern Kate und ihre Tante nach Amerika führt, steht für ihren Versuch, das Paar zu entfremden.⁵⁵⁷ Dessen innige Verbundenheit wird durch den einzigen Auftritt Lionel Croys verstärkt, der in Anlehnung an den Dickens'schen „Geist der Vergangenheit“ deren gemeinsame Geschichte betont. Auch Lord Marc scheint über die Liaison unterrichtet, denn als Densher Milly nach Venedig begleitet, wertet er dies als Schlag gegen Kate:

Marc: „Isn't that some hot of a blow for Kate?“

Maud: „Strange as it seems, no. Whether they had a falling out or not I can't say.“ (38'17-38'27)

Auch Denshers emotionale Entwicklung weicht in dieser Adaptation von der literarischen Vorlage ab. Er verliebt sich nicht erst nach Millys Tod in die Erbin, sondern vielmehr zeichnen sich bereits in Venedig seine Gefühle ab, die er Kate in der Schlusssequenz beichtet.

5.2.6 Krankheit und Tod

Henry James' *The Wings of the Dove* berührt den Aspekt der unheilbaren Krankheit nur durch Andeutungen oder Vermutungen und verzichtet auf eine konkrete Diagnose. In der *Studio One*-Adaptation hingegen nimmt das Motiv des Leidens deutliche Formen an. Ein visueller wie auch auditiver Subtext, der Millys Leiden evoziert, durchzieht die gesamte Transposition, so dass bereits vor dem ersten Szenenauftritt der Erbin deren Fragilität durch Fremdcharakterisierungen von Susan, Kate und Luke Strett betont wird.⁵⁵⁸ Die undefiniert bleibende Krankheit, welche die kritische Literatur in zwei Lager spaltet, erfährt in der *Studio One*-Bearbeitung ihre Konkretisierung in einem einenden Kompromiss: Das Leiden ist sowohl psychisch als auch physisch determiniert.

The original trouble, very far back, [...] was of the mind. She's willed not to live. Why, I don't know, nor does she. But over the years she created impositive physical form, the symptoms that were once no more than fences in her mind. And now, now that they have gone beyond

⁵⁵⁷ James-Kenner mögen in dieser Wendung eine Anleihe aus James' frühen Roman *Washington Square* (1881) vermuten, da Erinnerungen an Dr. Slopers Europareise wach werden, die seine Tochter Catherine Morris Townsend vergessen lassen soll. Vgl. Henry James, *Washington Square*, London: Penguin, 2001.

⁵⁵⁸ Kate sieht in ihr die Personifikation von Porzellan, woraufhin Luke Strett warnend ergänzt, wie leicht dieses Material brechen kann (2'09-2'15). Auch die intimste Vertraute Susan stößt die Londoner Gesellschaft auf Millys Schwäche: „She's never been very strong“ (1'58).

her control – and mind... [...] Any sudden shock, any loss of faith or hope and she might die at any moment. (26'36-26'51)

Nicht nur die sie umgebenden Figuren, auch Milly selbst reflektiert ihre Krankheit, die ihr das Gefühl einer inneren Leere vermittelt und die ihren Ausdruck in der Metapher „fishing into an infinite grey green sea but the net always returns empty“ (10'08) findet.

Als Gegenmittel verschreibt Strett der Erbin das Rezept, glücklich zu sein. Doch scheint eine ungetrübte Freude, die durch die Liebe zu Merton erreicht werden soll, unmöglich, da die Dialoge mit dem Journalisten stets vom Bewusstsein über den baldigen Tod sowie der Akzeptanz dieser Fatalität bestimmt werden. „I find no morbidity in the idea of dying. The one thing I could not enjoy is the half-death of illness.“ (27'02-27'07)

Die erste Annäherung Millys und Mertons, die in der 43. Sequenz erfolgt, weist auf die Todesursache hin und evoziert so eine kausale Verknüpfung zwischen dem Beginn der Liaison und Millys Lebensende: „I never know what will recall it [hurt and bitterness] back to life. And when it happens I grow cold inside, terribly still. I'm so afraid that the slightest move my heart might stop.“ (46'46-46'50).

In Sequenz 46 führt die Enthüllung der Intrige zu den von Strett prophezeiten Todesursachen „shock“ und „loss of faith or hope“. Da der Prätext Milly Theales Tod per Teichoskopie reflektiert, lässt auch Schaffner seine Erbin nicht *sur scène* sterben. Doch verliert sie während ihres finalen Auftritts das Bewusstsein, was als unverkennbarer Hinweis auf den nahenden Todes gewertet werden muss.

Wie Marc Ashington mit den Details der Intrige auf Millys Psyche eindringt, dringt auch die Kamera in dieser Szene auf die Erbin ein: Der Schock, den die Worte auslösen, wird durch einen stakkatoartigen Zoom verdeutlicht, der von der Halbtotale in die Totale wechselt, dann in eine Nahaufnahme der rechten Gesichtshälfte, um daraufhin auf einer Nahaufnahme der linken Gesichtshälfte zu enden. Schließlich erhebt sich die Erbin, so dass die Kamera sie aus der Aufsicht filmt, bevor sie in Ohnmacht sinkt – die Manifestation eines letzten Aufbäumens gegen das Todesurteil.

Die übernächste und zugleich finale Sequenz spielt bereits nach Millys Tod, wie die einleitende Einstellung demonstriert. Der *establishment shot* ruht auf dem Valentino-Porträt, in dem Lord Marc Ähnlichkeiten zu Milly ausgemacht und welches die Erbin mit „the lady is dead, is she not?“ (7'35) vorausdeutend kommentiert hat.⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Dieses Porträt ersetzt das klassische Bronzino-Gemälde Lucrezia Panciatichis, mit der die Hauptdarstellerin keine Ähnlichkeit verbindet.

5.2.7 Erzählstruktur

Die äußere Erzählstruktur, die den Roman in zwei Bände teilt, die wiederum in einzelne Bücher untergliedert sind, findet in der Adaptation in der Schwarzblende ihre Entsprechung; der Übergang von einer Sequenz zur nächsten wird durch jeweils drei- bis sechssekündige Pausen markiert. Durch einen stets ähnlich gestalteten *establishment shot* schafft die daran anknüpfende Aufblende Kontinuität; so induziert die Totale eines Innenraumes, welche in die Großaufnahme einer Tür schwenkt, den Szenenauftritt einer Figur und zugleich den Beginn einer neuen Personenkonstellation oder Handlungseinheit.

Mit der Transformation der inneren Erzählstruktur geht zwangsläufig eine Beschneidung des voluminösen Prätextes einher. Der Frage, ob das Drehbuch der *Studio One*-Adaptation als Simplifikation eines hochkomplexen Romans zu werten sei, begegnet Kimball mit der Feststellung, dass es eine Kurzfassung der Geschichte darstellt, die von James-Kritikern akzeptiert wird.⁵⁶⁰

Der zeitlichen Limitierung von sechzig Minuten, die das Format vorgibt, fallen vor allem die reflexiven Momente des Prätextes zum Opfer. Ebenso wird mit den umfassenden deskriptiven Monologpassagen verfahren: Sie werden einem aktiven Darstellungsmodus angepasst, sprich: dialogisiert. So weichen die polyperspektivischen, teils kontrastierenden Charakterimpressionen einer allgemeingültigen Figurenzeichnung, die durch einen Akteur legitimiert wird und die es somit zu akzeptieren gilt.

Auch die deutliche Hervorhebung von Schlüsselmomenten, die im Roman nur durch Vermutungen oder Andeutungen berührt werden, weist die Interpretationsrichtung und lässt wenig Freiraum für abweichende Perspektiven. Maud Lowders Wissen um Kates Liaison mit Densher ist ein ebenso unumstößliches Faktum wie Millys nahender Tod oder Kates Intrigenverrat. Um aber eine Schwarz-Weiß-Zeichnung zu umgehen, die auch Henry James so sehr vermieden hat, bleibt die Frage nach der Handlungsmotivation hinter Kates Intrige verborgen und klärt sich auch mit der Trennung des Paares nicht auf.

Der materielle Aspekt, der im letzten Kapitel des Romans dominiert, rückt in der finalen Sequenz in den Hintergrund, da er von Mertons Liebe zu Milly übertrumpft wird, die eine Abweichung vom Prätext darstellt.

⁵⁶⁰ Vgl. Jean Kimball, „The Abyss and ‚The Wings of the Dove‘“, S. 281.

5.2.7.1 Die Expositionssequenz

Die erste Einstellung des Fernsehfilms beginnt mit der Einblendung der Handlungszeit; das Hintergrundbild, eine Montage aus Big Ben und Pferdefigur, unterstreicht die lokale Situierung, die die Schriftüberblende „London“ konkretisiert. Die folgenden Szenen inszenieren Millys Einführung in Mrs. Lowders gesellschaftliche Kreise, welche im Roman in Buch 4,i des ersten Bandes thematisiert wird.⁵⁶¹ Die erste Einstellung führt uns in den Salon von Mrs. Lowders Haus, in dem sich zunächst nur Lord Marc Ashington aufhält. Wenige Sekunden später lässt der Diener Sir Luke Strett ein, so dass das Anfangsbild von den beiden Charakteren bestimmt wird, deren Rollen die geringste Szenenpräsenz der Gesamtadaptation verzeichnen.

In kurzen zeitlichen Abständen betreten alle weiteren Figuren die Szene; in Begleitung von Susan Shepherd trifft die Gastgeberin ein, gefolgt von den Einzelauftritten Kates und Millys. Lediglich die Figur Merton Denshers wird erst in der zwölften Sequenz eingeführt – signifikanterweise treffen er und Kate sich vor Luke Stretts Praxis wieder, während Milly den Arzt konsultiert. Jedem Auftritt geht eine Unterhaltung über die Person voraus, die sodann den Raum betritt; die Gespräche bieten die Vorstellung des Handlungsrahmens, innerhalb dessen sich der Plot entwickeln wird. Der erste Dialog zwischen Lord Marc und Luke Strett definiert zunächst die Ausgangssituation: Kate und Maud sind von ihrer Reise zurückgekehrt und geben zu Ehren ihrer neugewonnenen amerikanischen Freundinnen, die ihrer Einladung nach London Folge leisten, ein Abendessen. Das Verhältnis der Figuren zueinander klärt sich mit Mauds Auftritt, indem sie auf Kate und deren Wirkung auf Marc anspielt: „She was a magnet. Attracted attention wherever she went. But do not be disturbed, dear Marc. She always kept a place in her heart for you.“ (0’56-1’01) Hier wechselt die Exposition von der rein situierenden auf eine analytische Ebene, die sich in Susans Auftritt fortsetzt. Auch sie bietet eine Charakterisierung, die Milly als einsame Erbin beschreibt, die weder Familie noch Freunde hat (1’42-1’45). Maud und Kate ergänzen diese Beschreibung um die Bemerkungen „Milly’s very rich“, beziehungsweise „Milly’s rich beyond money. She’s rich in quality of heart and mind“ (1’46-1’53), und präsentieren dadurch eine indirekte Selbstcharakterisierung. Die kurze Bewertungssequenz nimmt eine zentrale Funktion ein, da sie zu Beginn des Fernsehspiels steht und so die perzeptionelle Basis fördert, von der ausgehend der Zuschauer die Figuren im Folgenden verstehen wird. Mauds materielles Interesse wird mit Kates

⁵⁶¹ „They were already dining, she and her friend [Milly and Susan] at Lancaster Gate, and surrounded, as it seemed to her, with every English accessory.“ (WD, 98)

Wertschätzung von Millys innerem Reichtum kontrastiert. Bereits in den ersten Minuten wird somit der Vorwurf entkräftet, der nahezu immer mit Kate in Verbindung steht.

Die Sequenz endet mit dem Umzug vom Salon ins Speisezimmer, der von Maud angeführt wird. Ihr folgen Susan und Luke Strett als Paar, um auf ihre Verbindung als Millys Familienersatz vorauszuweisen. Lord Marc bietet sowohl Milly als auch Kate seinen Arm, doch, der szenischen Komposition trotzend, verzichtet *The Wings of a Dove* auf eine starke Betonung des Marc-Milly-Handlungsstrangs und konzentriert sich ausschließlich auf die Verbindung des Adligen zu Kate.⁵⁶²

Als typischer Studiodreh beschränkt sich die *Studio One*-Adaptation fast ausschließlich auf Innenaufnahmen, die hauptsächlich Maud Lowders Salon und die daran angrenzende Terrasse einfangen. Des Weiteren fungiert Stretts Praxis in zwei Szenenbildern als Kulisse, sowie Merton Denshers Apartment, in dem der bedeutungsträchtige Pakt besiegelt wird.

Die lokale Handlungsverschiebung nach Italien ist nur dialogisch zu verorten, da der venezianische Salon keine signifikanten Unterschiede zu den Londoner Interieurs aufweist.

5.2.7.2 „Her life is ours“ – Analyse der Intrigengestaltung von Sequenz 26 bis 33

„We can refuse her nothing she deeply desires or we can selfishly destroy her,“ resümiert Kate Sir Luke Stretts Verdikt, auf dessen Grundlage ihr Plan erwächst. Hinsichtlich der beiden Alternativen entscheidet Kate, das Leben der Freundin zu retten, wodurch das James'sche Intrigenspiel in dieser Adaptation zum aufopfernden Freundschaftsdienst mutiert.⁵⁶³ Mit dem Verständnis „so much depends on her friends, on me,“ (28'55-28'58) verbalisiert sie ihre Verantwortung, die darin besteht, die eigene Liebe zu Densher zu opfern, damit Milly ihn lieben kann. Vor dem Hintergrund der darauf folgenden Sequenz mag „opfern“ jedoch ein zu eindringliches Verb sein, um Kates Entschluss zu beschreiben, denn deren Wissen um die Todesthematik wird von einer Affinitätsverschiebung begleitet: Die Verantwortlichkeit für Milly geht mit einer (zweifelsohne nötigen) emotionalen Distanzierung von Merton Densher einher. So weist Kate in der 28. Sequenz dessen Annäherungsversuche ab und entzieht sich

⁵⁶² Lediglich in Sequenz 6 und 46 sind Milly und Marc alleine *sur scène*. In beiden Sequenzen fungiert Letzterer als warnende Instanz: Zuerst macht er Milly darauf aufmerksam, dass Kate ein Geheimnis habe, dann überbringt er die Nachricht von der heimlichen Verlobung.

⁵⁶³ Schon in der achten Sequenz versorgt Kate Milly fürsorglich mit einem Schal, damit diese sich nicht verkühlt.

sowohl ihm als auch dem Zuschauer, indem sie das Szenenbild verlässt, ohne dass die Kamera ihr folgt.

Millys Rettung fordert nicht nur Kates Einsatz, sondern ebenfalls den Mertons, der jedoch dem Wohl der Erbin mit Egozentrismus begegnet: „If I were a little less egocentric I might understand better.“ (29’41-29’43) Weder Milly noch ihre Krankheit sind für ihn von Bedeutung, allein seine unerfüllte Beziehung zu Kate bestimmt Denshers Denken und Handeln. Seiner Initiative entspringt das heimliche Treffen, dem Kate zustimmen muss, um ihn für ihren Plan zu gewinnen.

Das Aktions-Reaktions-Verhältnis kehrt sich somit um: In James’ *The Wings of the Dove* reagiert Merton auf Kates Forderung mit dem Wunsch nach einer Verabredung – die Kodierung seines sexuellen Verlangens. Einer Erpressung gleich lässt er sich in Venedig die Fortführung der Intrige belohnen.

„I’ll stay, on my honour, if you’ll come to me. On *your* honour.“ Again, as before, this made her momentarily rigid, with a rigour out of which, at a loss, she vaguely cast about her. [...] Her eyes, turned over the room, caught at a pretext. „Lady Well is tired of waiting: she’s coming – see – to *us*.“ [...] „If you decline to understand me I wholly decline to understand you. I’ll do nothing.“ [...] „And if I do understand?“ „I’ll do everything.“ [...] he was fairly playing with her pride. He had never, he then knew, tasted, in all his relation with her, of anything so sharp – too sharp for mere sweetness – as the vividness with which he saw himself master in the conflict. (WD, 314)

Die Vorstellung des Plans (Band II, Buch 6, ii und iv) und Denshers Forderung (Band II, Buch 9, i) stehen in einem zeitlichen Abstand zueinander, den, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden wird, die meisten Adaptationen vernachlässigen. Die *Studio One*-Transposition allerdings verschiebt die Figurenzeichnung, indem sich Merton Densher als aktiv-aggressiver Charakter präsentiert, der ein Treffen forciert, ohne dass er einer Bedingung unterworfen wird.

Die 31. Sequenz inszeniert Kates Besuch im Apartment des Journalisten. Der Geschlechtsakt wird *off stage* vollzogen und eröffnet sich dem Zuschauer lediglich durch eine Schwarzblende, die nach einem innigen Kuss gesetzt wird und der darauf folgenden Aufblende, während der Densher sein Hemd zuknöpfte. Kate versteht den sexuellen Akt als Pfand, da sie Merton verlassen wird, um den Plan voranzutreiben: „I can’t make you go to her but I can see that we do not meet again“ (37’22-37’25).

Die fatalistische Losung „her life is ours“ (33’09) wird auf der Bildspur von einer Kamerawegfahrt begleitet, die die experimentelle Inszenierungsweise Miners veranschaulicht. Die Kamera scheint nun im Kaminfeuer positioniert, vor dem Kate und Merton in einer Halbtotale sitzen; ihr Gespräch wird von diesem Blickwinkel aus verfolgt, so dass am unteren Bildrand züngelnde Flammen flackern – eine Vorausdeutung darauf, dass der Plan ihre Liebe zerstören wird.

Trotz der aktiveren Gestaltung des männlichen Protagonisten verharret Merton hinsichtlich seiner Intrigenbeteiligung in der traditionellen Abwehrhaltung, die sich jedoch vielmehr ob seiner Liebe zu Kate, denn ob moralischer Bedenken erklärt. Sein Protest manifestiert sich auf der Bildebene darin, dass er aufspringt und in den folgenden Einstellungen in Aufsicht zu sehen ist. Die finale Szene krönt aber Kate zur Siegerin der Auseinandersetzung, da Mertons Gesicht sich – als Zeichen seiner Unterlegenheit, aber auch seiner Hilflosigkeit – nun auf ihrer Brusthöhe befindet, während die Kamera die Protagonisten wieder in einem ebenbürtigen Winkel vereint. Die explizite Bestätigung von Kates Sieg erhält der Zuschauer in der anschließenden Sequenz, die zugleich als „cliffhanger“ fungiert; Maud Lowder informiert Marc Ashington, dass Densher Milly seit ein paar Tagen seine Aufwartung macht und mit ihr nach Venedig reist.

5.2.7.3 Sequenz 44: Der Zusammenbruch der Intrige

Der erfolgreiche Verlauf des machiavellistischen Plans konkretisiert sich darin, dass Milly in der 43. Sequenz Mertons Hand hält. Die Detailaufnahme ihrer verflochtenen Finger sichert einen fließenden Übergang zur nächsten Sequenz, die den Niedergang der Intrige markiert. Die Nahaufnahme einer Hand, die auf eine Stuhlkante schlägt und auf der Tonspur von der Äußerung „that’s utterly false“ begleitet wird, verdeutlicht das Konfliktpotential der beginnenden Sequenz. Erst als die Kamera vom Detail in eine Halbtotale wechselt, wird deutlich, dass dieser Dialog zwischen Kate und Lord Marc entbrennt. Erstere weist Marcs Vermutung einer Liaison mit Merton Densher von sich, doch als der Lord sie wegen dessen vermeintlicher Bindung zu Milly bemitleidet, führt Kates verletzter Stolz zu einem unüberlegten Geständnis:

Do you imagine for one moment I’d have let Merton go but haven’t been certain he’d come back? A few moonlit evenings in Italy are scarcely enough to wipe out the memory of five years. I hold a hostage! I need no pity from you, from anyone! (48’20-48’31)

Die Adaptation betont, *wie* die Intrige ans Licht kommt und entfernt sich somit von den Verdachtsmomenten, die Merton im Roman gegen Kate äußert, die aber nie nachgewiesen werden. Der Rezipient, der mit Densher auf einer Informationsebene steht, muss Kates Erklärungsversuch akzeptieren, ohne eine auktorial legitimierte Lösung zu erhalten.⁵⁶⁴

Die Sequenz endet mit Kates eigenem Entsetzen über ihren Ausbruch, das sich mimisch in weit aufgerissenen Augen und ihrer Hand vor dem Mund spiegelt und das Schaffner in einem „close up“ einfängt. „In terms of technique, the ‘close-up’ that had served as such a boon to the motion pictures was further refined and used to even greater advantage in television. The key to television drama was intimacy.“⁵⁶⁵

5.2.8 Figurenkonstellation und -konzeption

5.2.8.1 „If I were a little less egocentric“ – Merton Densher als Gegenentwurf des passiven Mitläufers

Die letzten Worte der Adaptation werden von Merton Densher gesprochen. Er verleiht Kates Worten „we shall never be again as we were“, mit denen der Roman endet, durch die Wiederholung „no, never“ Nachdruck und bestätigt seine Bedeutung als Hauptprotagonist der Adaptation, indem die Schlussworte ihm gebühren.

Die Akzentuierung des männlichen Charakters, die bei Henry James stets zugunsten der Beschreibungen weiblicher Figuren leidet, mag Bohnenkamps These der Relevanz einer sorgfältigen Besetzungswahl entsprechen,⁵⁶⁶ da Charlton Heston, der die Densher-Rolle verkörpert, durch vorausgegangene *Studio One*-Produktionen bereits einen respektablen Berühmtheitsstatus erlangt hatte.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Marc ist „intelligent enough apparently to have seen a mystery, a riddle, in anything so unnatural as – all things considered and when it came to the point – my attitude. So he gouged out his conviction, and on the conviction he acted.“ (WD, 393f)

⁵⁶⁵ Vgl. Serling, S. 9.

⁵⁶⁶ Vgl. Anne Bohnenkamp, „Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, S. 32.

⁵⁶⁷ Charlton Heston war vor seiner Rolle als Merton Densher bereits in zehn *Studio One*-Produktionen zu sehen, darunter als Heathcliff in *Wuthering Heights* (30. Oktober 1950), Edward Rochester in *Jane Eyre* (12. Dezember 1949) oder Petruccio in *The Taming of the Shrew* (5. Juni 1950). Auch den Part des Macbeth in der gleichnamigen Episode vom 22. Oktober 1951 mimt Heston und gilt damit neben Mary Sinclair und Maria Riva als am häufigsten zu sehender Darsteller der frühen *Studio One*-Jahre.

Die Densher-Figur dieser Adaptation ist aktiver und auch aggressiver angelegt als ihr buchliterarisches Pendant, das sich kompromisslos Kates Willen beugt. Bereits während seines ersten Auftritts zeichnet sich Mertons Eigenmotivation ab, da er nicht, wie von Kate gewünscht, den Schauplatz verlässt, an dem die Geliebte in Begleitung von Milly ein Zusammentreffen mit ihm vermeiden will, sondern sie abfängt und eine zufällige Begegnung vortäuscht.

Auch Forderungen, die im Prätext meist Kate Croy zugeordnet werden müssen, entspringen in der Transposition Merton Denshers Initiative. Er empfindet die heimlichen Treffen als unzulänglich und drängt seine Geliebte von Szene zu Szene stärker, seinem Willen zu entsprechen. Am deutlichsten äußert er seine Forderungen in der 28. Sequenz, in der er Kate regelrecht bedrängt. Die beiden Protagonisten werden in der amerikanischen Perspektive gezeigt; Densher bedroht Kate mit seiner Körperhaltung, indem er sich auf den Tisch stützt und sich über sie beugt. Kates Physis begegnet ihm daraufhin mit Distanz, denn sie dreht ihren Kopf weg, während sie sich seiner Bedingung fügt. Dann entzieht sie sich ganz der konfrontierenden Gegenüberstellung, indem sie ihm den Rücken zuwendet.

Ist Kate im Roman diejenige, die das Treffen einsetzt, um Densher in seiner Hingabe zu ködern, fordert Merton Densher in dieser Transposition bereits eine Gegenleistung, bevor die Intrige ins Spiel kommt. Wie Ingelbien hinsichtlich der Figur im Prätexte rasonniert, wird dessen Leidenschaft zum eigenständigen Agens.⁵⁶⁸ Die Personifikation des Verlangens, durch „it“ markiert, vollzieht sich im Roman jedoch erst als Folge des Intrigenszenarios:

What had come to pass within his walls lingered there as an obsession importunate to all his senses; it lived again, as a cluster of pleasant memories, at every hour and in every object; it made everything but itself irrelevant and tasteless. It remained, in a word, a conscious watchful presence [...]. (WD, 315)

In der 1952er Version erscheinen Mertons Forderungen maßlos, da er sich mit der gemeinsamen Nacht nicht zufrieden gibt. So endet die letzte London-Sequenz mit einem „two-shot“ von Kate und Densher, während dem Letzterer wiederholt die Belohnung verlangt, die ihm Kate bereits gewährt hat.

Durch Michael Moores *Bowling for Columbine* (USA, 2002) gelangt der Schauspieler Heston zu zweifelhaftem spätem Ruhm. Der gesellschaftskritische Regisseur Moore führt Heston als Mitglied der *National Rifles Association* vor, die den Besitz von Feuerwaffen in Privathaushalten befürwortet.

⁵⁶⁸ Vgl. Raphaël Ingelbien, „Reversed Positions“, S. 66.

5.2.8.2 „The poverty we'd face would be a milestone“ – Kate Croy

Während des ersten Romankapitels bietet Kate ihrem Vater an, Maud Lowder zu verlassen, um fortan mit ihm (und somit auch mit Merton Densher) zu leben, doch Lionel Croy zieht das finanzielle *bienfait* vor, das er für die Freigabe Kates erhält. Schickt der Roman somit das Wohlwollen der Protagonistin voraus, materielle gegen immaterielle Güter einzutauschen, bevorzugt ihr filmisches Pendant die Annehmlichkeiten des Reichtums, wie Merton resümiert: „It was things, money, luxuries, the comforts of this house that took you away from me.“ (16'12-16'16).

Kate ist davon überzeugt, dass Armut die Liebe zerstöre, obgleich die Figur ihrer Schwester Marian in dieser Adaptation eliminiert ist, die im Prätext das Negativbeispiel einer finanziell unvermögenden Eheschließung personifiziert.

Die Werteverchiebung zugunsten finanzieller Annehmlichkeiten kommt jedoch nur in einer direkten Gegenüberstellung mit der Liebe zu Merton zum Tragen. Kates Gefühle für den Journalisten scheinen im Fernsehspiel schwächer als von James intendiert. Im Kontrast zu Kates emotional gefärbtem Umgang mit Milly wirkt ihr Verhalten dem Journalisten gegenüber leidenschaftsarm und kontrolliert – selbst wenn beide ohne Zeugen zusammentreffen. Dies bedeutet für Schaffners Protagonistin, dass Mertons Freigabe weniger Opfercharakter denn Rettungsversuch Milly Theales impliziert, da die freundschaftliche Verbundenheit zur Erbin bedeutender anmutet als die Liebesverbindung. „I loved Milly more than any human being I ever knew“ (55'12-55'14), bekräftigt Kate in der Schlusssequenz und schafft damit einen Gegenpol zur Densherschen Wahrnehmung einer rein materiellen Handlungsmotivation.

5.2.8.3 „An impersonment of Chinese porcellain“ – Milly Theale

Henry James' Heldin Milly Theale wird in dieser Adaptation zur am stärksten verkümmerten Figur der Trias; als Hauptfigur dominiert Merton Densher, der alternierend mit Kate und Milly auftritt, fast jede Szene.⁵⁶⁹ Die Vernachlässigung Millys ergibt sich nicht allein aus

⁵⁶⁹ Lediglich in den ersten vier Sequenzen, wie auch in der 12. und 26. Sequenz ist Merton Densher nicht zu sehen. Weitere sechs Sequenzen (Nr. 5, 23, 29, 42, 44 und 46) kommen ebenfalls ohne seine visuelle Präsenz aus, doch bestimmt er den Dialoginhalt der anwesenden Figuren. Milly hingegen ist nur in zwölf Sequenzen von insgesamt 27 Handlungssequenzen zu sehen, Kate immerhin in 15.

einer geringeren Szenenpräsenz, sondern vor allem aus der Flachheit ihres Charakters: Die Erbin zeigt keine ambivalenten Züge, sondern strahlt Unschuld und Güte aus.

Ihre Funktion Merton Densher gegenüber besteht darin, seinen Schmerz zu lindern, über dessen Ursprung Milly natürlich im Unklaren bleibt. Die Erbin wirkt „like a curtain between past and now, blinding and protecting“ (46’01-46’04), so dass sich Denshers Liebe für Milly bereits zu deren Lebzeiten entwickelt, wie er in der Trennungsszene gesteht: „Were you in love with Milly at the end? – Yes. Had she lived I would not have come back to you.“ (57’28-57’31)

Dem Zuschauer eröffnen sich die Gefühle des Journalisten bereits in der 42. Sequenz, als Milly die emotionale Veränderung nachvollzieht, die seinen Venedigaufenthalt begleiten: „He wasn’t for a long time [in love with me], and then suddenly, a few days ago there was something in his eyes I’ve never seen before.“ (44’55-45’00).

Milly, die in dieser Transposition bevorzugt schwach und passiv gezeichnet wird, stellt einen Gegenentwurf zu Kate dar, deren „vitality, recklessness, her anger with life“ (25’09-25’13) Milly ob ihrer eigenen Schwäche neidet. Das Thema ihrer Krankheit durchzieht auf der Tonspur die gesamte Handlung, und wird auch auf der Bildspur, wie etwa im 25. Szenenbild, evoziert, als die Erbin auf einer Chaiselongue ruht, während sie Merton empfängt. Milly selbst möchte ihrem körperlichen Unvermögen, das sie in Kates Taubenvergleich symbolisiert sieht, entfliehen. Statt den schüchternen und ruhigen⁵⁷⁰ Attributen der Taube zu entsprechen, wünscht sie sich die Stärke eines großen Vogels, „one to make great arches of flight through warm rain that would welcome me and inferiorated clouds that would resent my intrusion.“ (25’20-25’27).

Die Reduzierung auf eine kranke und schwache Protagonistin bewirkt, dass der Rezipient Kate und Merton näher kommt, als Milly. Rouse beklagt, dass die Erbin zu ätherisch angelegt sei und sie deshalb weniger als Person wahrgenommen werde.⁵⁷¹ Die Motivation und Komplexität der Heldin zu verstehen gestaltet sich schwieriger und lässt Milly zur farblosen Randfigur avancieren, wie in dieser Adaptation geschehen. Die Frage der Sympathielenkung stellt sich erst gar nicht, da die eigentliche Hauptfigur nur als Marionette im Intrigenspiel von Kate und Merton dargestellt wird, ohne eine eigenständige Facette entwickeln zu dürfen. Wie Fowler konstatiert, besteht auch im Roman Millys Schwierigkeit

⁵⁷⁰ Vgl. hierzu Sequenz 27; 25’33-25’38.

⁵⁷¹ H. Blair Rouse, „Charles Dickens and Henry James: Two Approaches to the Art of Fiction“, in: *Nineteenth Century Fiction* 5 (1950), S. 151-157; S. 153.

darin, ein subjektives „Ich“ zu entwickeln, denn Kate und Merton „seem to thrust her into a defensive isolation and her course in the novel moves consistently in the direction of greater and greater passivity – until, in fact, James completely removes her from the novel.“⁵⁷²

5.2.9 Rezeption

„I had great success with adaptations of Henry James [...]. These stories concerned a small number of people in a mass of extraneous material that can be caught by the television camera“⁵⁷³, begründet Worthington Miner die Wahl seiner Adaptationsvorlage und unterstreicht damit, aus produktionstechnischer Perspektive, Kims Behauptung, dass die Diskussion um eine Unvereinbarkeit von Kanon und Kommerz in den 1950er Jahren noch nicht geführt wurde.⁵⁷⁴ Henry James-Adaptationen gehörten zum festen Programmbestandteil dramatischer Anthologien, wohingegen heute nur noch Fernsehsender wie BBC oder Produktionen à la PBS, die sich der niveauvollen Unterhaltung verschreiben, dessen Werk bearbeiten.⁵⁷⁵ Über die *Wings of a Dove*-Adaptation von Franklin Schaffner urteilt dessen Biograph Erwin Kim:

This is not exactly the novel that Henry James wrote, but it is a most satisfying adaptation; omissions and simplifications had to be made for even the slenderest books to fit the one-hour format. Miner's adaptation is particularly lucid and coherent, Schaffner's direction extracts good performance and paces the story well, but ultimate credit for this show's success must properly go to Henry James.⁵⁷⁶

Während das Fernsehen der 1950er Jahre Erfolge mit Henry James-Adaptationen feiert, versucht die große Leinwand, sich von einer literarischen Analogie zu lösen, um eine eigene künstlerische Legitimität zu etablieren. Wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, beschränkt sich diese nicht allein auf den amerikanischen Markt, sondern beherrscht auch die europäische Konkurrenz zwischen Film und Fernsehen.⁵⁷⁷

⁵⁷² Virginia C. Fowler, *Henry James's American Girl: The Embroidery on the Canvas*, Madison: Wisconsin UP, 1984, S. 88.

⁵⁷³ Interview mit Worthington Miner, zitiert nach Sturcken, S. 30.

⁵⁷⁴ Vgl. Kim, *Franklin J. Schaffner*, S. 41.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 42.

⁵⁷⁷ Von 1950-1959 entstehen 31 Adaptationen nach Romanen und Erzählungen von Henry James, die für das Fernsehen produziert werden. Als einziger Kinofilm sticht 1951 die britische Transposition *I'll Never Forget You* (nach *Berkeley Square*) heraus. Vgl. Sarah J. Koch, „A Henry James Filmography“, S. 298-305.

5.3 *The Wings of the Dove* als britische TV-Produktion – *Affairs of the Heart: Milly* (1975)

5.3.1 ITV und BBC: Fernseh-Duopol in Großbritannien

Am 22. September 1955 wird das BBC-Fernsehmonopol durch die Gründung von „International Television Network“, einem Netzwerk unabhängiger regionaler Fernsehstationen, gebrochen.⁵⁷⁸ Im Gegensatz zur BBC ist ITV kommerziell ausgerichtet, was bedeutet, dass Fernsehwerbung einen festen Bestandteil des Programms ausmacht.

Als „the people’s channel“ sendet ITV in seinen Anfängen aus den USA importierte Unterhaltungssendungen sowie Gameshows und rangiert schon 1957 als bevorzugter Sender in der Gunst des Publikums. Der damit einhergehende Popularitätsverlust von BBC führt in den 1960er Jahren zum Wettkampf zwischen den Sendern, bei dem beide Parteien bezüglich der Programmgestaltung Zugeständnisse machen: ITV entwickelt seine seriöse Seite, indem nun auch Nachrichten ins Programm genommen und Fernsehspiele produziert werden, die auf literarischen Werken basieren. BBC 1 ersetzt seinen nicht mehr zeitgemäßen „Paternalismus“ durch ein eher kommerzielles Ethos; hochwertige Produktionen, die einen elitären Publikumskreis ansprechen, werden fortan vom neu gegründeten Schwesternkanal BBC 2 angeboten. Wie Napper resümiert, spalten BBC 1 und BBC 2 „the general educated audience from the high intelligentsia“⁵⁷⁹. Die Ausdifferenzierung von Spartenkanälen führt dazu, dass britische TV-Produktionen, vor allem Dokumentationen und literarische Fernsehadaptationen, weltweit eine einzigartige Reputation erlangen.⁵⁸⁰

Die 1970er Jahre zählen zu den erfolgreichsten Jahren von ITV, das mit *Coronation Street*, *The Persuaders* oder *The Avengers* Formate von internationalem Erfolg produziert. Der Sender hat sich als signifikanter Bestandteil des britischen Kulturlebens etabliert. Doch neue Lizenzvergaben und politische Querelen mit der Thatcher-Regierung führen dazu, dass

⁵⁷⁸ Zur Geschichte des TV-Senders ITV vergleiche hier und im Folgenden: Phil Wickham, „ITV“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, in: www.screenonline.org.uk/tv/id/1139047/, [Stand: 31.10.2006].

⁵⁷⁹ Laurence Napper, zitiert nach: Dianne Sadoff, „Appeals to Incalculability: Sex, Costume, Drama, and The Golden Bowl“, in: *The Henry James Review* 23 (2002), S. 38-52; S. 41.

⁵⁸⁰ Vgl. hierzu Ludwig / Schenkel / Zimmermann (Hgg.), *Made in Britain*, S. 57: „Ein Blick in die Preisträgerlisten des bedeutendsten internationalen Fernsehfestivals *Prix Italia* lässt erkennen, dass Fernsehproduktionen britischer Herkunft in der Tat seit Jahrzehnten Maßstäbe für die Fernsehkultur in aller Welt setzen.“

ITV seit Ende der 1980er Jahre nur noch Verluste einfährt.⁵⁸¹ Heute liegt der Kanal in der Zuschauergunst weit hinter anderen britischen Sendern, vor allem BBC 1, zurück.

5.3.1.1 Klassikeradaptationen auf BBC und ITV

Die Geschichte der Literaturverfilmung in Großbritannien ist überwiegend eine Geschichte der BBC. Seit der Fernsehsender 1936 seinen Betrieb aufnimmt, behaupten Adaptationen eine prominente Position in der Programmgestaltung. Ludwig, Schenkel und Zimmermann erkennen, dass der Grundstein des Ansehens, das BBC weltweit als seriöser und edukativ orientierter Fernsehsender genießt, in den 1960er und 1970er Jahren mit den *BBC-Classic Adaptations* gelegt wurde.⁵⁸² Es sei

bemerkenswert, wie fraglos und mit positivem Akzent versehen in Großbritannien Klassikeradaptationen produziert und rezipiert werden. In weit höherem Maße als beispielsweise in der Bundesrepublik Deutschland sind Literaturklassiker in Großbritannien noch immer präsender kultureller Besitz, weit mehr als bloß Bildungsgüter von beschränktem antiquarischem Wert. [...] Literatur [...] der etablierten ‚großen Namen‘ ist selbstverständlicher Bestandteil der Fernsehkultur.⁵⁸³

Die „classic serial“, die sich vom Radio- zum Fernsehformat entwickelt, erfährt besonders durch die Erweiterung der Senderlandschaft um das kommerzielle ITV ökonomische Bedeutung; den Aspekt der Zuschauerbindung fördernd, ersetzt die BBC einzelne, in sich geschlossene Fernsehspiele durch ein wöchentliches Serienformat.

ITV knüpft erst einige Jahre nach der BBC an das „Classic Serial“-Geschäft an und verabschiedet diese Programmsparte bereits Mitte der 1970er Jahre wieder.⁵⁸⁴ Doch laut

⁵⁸¹ Die Thatcher-Regierung hat durch Parteimitglieder im Aufsichtsrat-Gremium direkten Einfluss und Kontrolle auf den Fernsehsender BBC. Es wird vermutet, dass die Dokumentation *Death on the Rock* von ITV-Netzwerkpartner Thames Television über die korrupte Regierung unter Margaret Thatcher dazu führt, dass die Premierministerin mit dem Broadcasting Act von 1990 versucht, den Sender zu schwächen. Eine Independent Broadcasting Commission wird gegründet, die Sendelizenzen versteigert. Vgl. Hans Kastendieck u.a. (Hgg.), „Länderbericht Großbritannien“, in: *Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung* 354 (1998).

⁵⁸² Besondere Bedeutung wird dem „Wednesday Play“ beigemessen, das 1962 als Sendeplatz für anspruchsvolle und zugleich experimentelle Fernsehspiele geboren wird. Vgl. M.K. MacMurrough-Kavanagh, „The BBC and the Birth of the ‘Wednesday Play’ 1962-1966, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17 (1997), S. 367-381.

⁵⁸³ Ludwig, H.-W./Schenkel, E./Zimmermann, B. (Hgg.), *Made in Britain*, S. 199.

⁵⁸⁴ Vgl. Mark Duguid, „The Television Play“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> [1.11.2006].

Angelini stehen ITV-Formate im Vergleich zu den Fließbandproduktionen der BBC für eine hochwertige Qualität, die sich durch eine kostenaufwendigere Produktion erklärt.⁵⁸⁵

5.3.2 Das Serienformat

Wie bereits erwähnt, werden britische Fernsehadaptationen meist mit der BBC assoziiert. Der Sender blickt auf eine lange Tradition von Henry James-Verfilmungen zurück⁵⁸⁶, wozu auch zwei *The Wings of the Dove*-Transpositionen zählen. Am 14. Januar 1965 strahlt BBC 2 im Rahmen des „Thursday Theatre“ eine neunzigminütige Bearbeitung von Rodney Gedye aus.⁵⁸⁷ Regie führt Rudolph Cartier, der von 1952 bis in die späten 1960er Jahre die Position des Dramendirektors bei BBC bekleidet.

BBC 1 sendet am 4. August 1979 von 20.10 Uhr bis 21.30 Uhr Denis Constanduros' *The Wings of the Dove*, John Gorrie zeichnet als Regisseur für dieses „Play of the Month“ verantwortlich.

Der lebenslangen Bewunderung des Drehbuchautors Terence Feely für Henry James ist es zuzuschreiben, dass auch ITV dem Schriftsteller eine Sendereihe widmet.⁵⁸⁸ In *Affairs of the Heart* avancieren Frauenfiguren der James'schen Erzählungen und Romane zu den Protagonistinnen der Reihe. Wie bereits die erste Folge *Affairs of the Heart: Emma* belegt, der *Lord Beaupré* (1892) zugrunde liegt, werden eher unbekannte Erzählungen als Adaptationsmaterial ausgewählt.⁵⁸⁹ Am 16. März 1975 wird jedoch eine Transposition des

⁵⁸⁵ Vgl. Sergio Angelini, „TV Literary Adaptation“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052941/index.html> [Stand: 1.11.2006].

⁵⁸⁶ Zu den bekannten Henry James-Verfilmungen von James Cellan Jones, zu denen die angesehene *The Portrait of a Lady*-Adaptation zählt, vgl. Neil Berry, „Enduring Ephemera: James Cellan Jones, Henry James and the BBC“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 119-126.

⁵⁸⁷ Als feste Sendezeit ist der Rahmen von 21.15 Uhr bis 22.45 Uhr gesteckt.

⁵⁸⁸ Terence Feely arbeitet zunächst als Journalist, der in seiner Freizeit Drehbücher schreibt. Mitte der 1950er Jahre sichert sich Alfred Hitchcock die Rechte an Feelys Script „Heartbeat“, was diesen ermutigt, verstärkt als freier Autor zu arbeiten. Er schreibt erfolgreiche Stücke für Londoner West-End-Theater und blickt in den 1970er Jahren bereits auf eine ansehnliche Credit-Reihe für Fernsehproduktionen zurück. Regelmäßig ist er für ITV tätig, so entspringen seiner Feder international erfolgreiche Serien wie *The Avengers* und *The Persuaders* mit Roger Moore.

⁵⁸⁹ Die *Affairs of the Heart*-Reihe setzt sich wie folgt fort: 6. Oktober 1974: *Flora* (nach *Glasses*, 1896); 13. Oktober 1974: *Grace* (nach *Summersoft*, 1895); 20. Oktober 1974: *Mary and Louisa (The Real Thing)*, 1892); 27. Oktober 1974: *Adela (The Marriages)*, 1891); 3. November 1974: *Catherine (Washington Square)*, 1880); 10. November 1974: *Bessie (An International Episode)*, 1879); 9. März 1975: *Kate (The Bench of Desolation)*, 1909); 16. März 1975: *Milly (The Wings of the Dove)*, 1902); 23. März 1975: *Leonie (Nona Vincent)*, 1892); 6. April 1975: *Daisy (Daisy Miller)*, 1878); 13. April 1975: *Elisabeth (The Great Condition)*, 1899) und endet am 20. April 1975 mit *Miss Tita (Aspern Papers)*, 1888). Vgl. British Film Institute, *Film and TV Database*, <http://ftvdb.sigmer.net/show/transmission/title>

bekanntes Spätwerks *The Wings of the Dove* ausgestrahlt, die den Namen der weiblichen Protagonistin trägt, die auch Henry James als Hauptfigur bezeichnet – Milly.

5.3.3 Inhalt und Handlungsverlauf

Die Handlung setzt nach Robert Mertons zweimonatiger Abwesenheit, bedingt durch seine Amerikareise, ein. Der Journalist macht seiner heimlichen Geliebten unmittelbar nach seiner Rückkehr einen Heiratsantrag, den sie jedoch ablehnt; das Paar verfügt nicht über genügend finanzielle Sicherheiten. Zudem steht Kate in der Pflicht ihrer Tante, die ihr „Meisterstück“ (3'49) mit einem wohlhabenden Mann verheiraten will, um ebenfalls von dessen Reichtum zu profitieren.

Vom monetären Kalkül beeinflusst, lenkt Kate das Gespräch unmittelbar auf die Multimillionärin Milly Theale, die London besucht. Die neue Freundin hat bereits in New York Roberts Bekanntschaft gemacht und sich, wie Kate vermutet, in ihn verliebt: „The sweet child never stops talking about you“ (1'03). Deshalb behauptet Kate auch, dass sie die Gefühle des Journalisten nicht erwidert. Ihrer Freude darüber verleiht Milly während eines Besuchs beim renommierten Arzt Sir Luke Strett Ausdruck, der sie in ihrem Streben nach Glückseligkeit bestärkt: „You must accept happiness in whatever form it comes along.“ (12'55) Auf eine konkrete medizinische Diagnose verzichtet er; auch Susan gegenüber sorgt Strett sich weniger um Millys Krankheit, eine Dysfunktion des Bluts, als um ihre psychische Verfassung: „She must love and she must know herself to be loved“ (14'48).

Parallel dazu bringt Kate Robert ihr Vorhaben nahe, welches beinhaltet, dass der Journalist Milly heiraten soll. Kates Plan kommt entgegen, dass Millys Leiden auch Susans Handeln bestimmt, da sie als letzte Herausforderung versteht, Milly glücklich zu machen. Die Liebe zu Robert erscheint dafür geeignet, aber Maud klärt sie darüber auf, dass Kate den Journalisten liebt. „That's a total obstacle. Milly would do nothing to injure Kate“ (4'00). So beschließen die Frauen, ihr Wissen vor Milly geheim zu halten, fordern Robert aber auf, ebenfalls nach Venedig zu reisen, um sich um Milly zu kümmern.

In Venedig angekommen, verschlechtert sich der Gesundheitszustand der Erbin. Sie kann den Ausflug zur Piazza San Marco nicht begleiten und bleibt alleine im Palazzo zurück, als sich Lord Charles Marc ankündigt. Charles umwirbt die Erbin, doch sie weist ihn mit dem

Hinweis zurück, dass er für Kate bestimmt sei. Charles bestreitet dies, da Kate und Robert verliebt seien. Milly zweifelt, „I have her [Kate’s] word“, doch Charles deutet an, dass Kates Wort nicht ausreicht: „You have her oat?“ (24’41-24’46)

Bevor Kate mit ihrer Tante zurück nach London reist, trifft sich das Paar ein letztes Mal. Kate verlangt, dass Robert bei Milly in Venedig bleibt. Für seine aktive Beteiligung am Plan fordert der Journalist Kates Hingabe, die ihm noch in derselben Nacht gewährt wird. So bleibt er unter dem Vorwand in Venedig, ein Buch schreiben zu wollen.

Der Journalist und Milly, nun alleine in Venedig, verbringen viel Zeit miteinander, bis ein erneuter Besuch von Charles Marc die Erbin darüber in Kenntnis setzt, dass Kate ihn zurückgewiesen hat, da sie heimlich mit Robert Densher verlobt ist. Der Lord warnt Milly vor der Intrige, die beide ausführen: „Can’t you see what he’s up to? What they’re both up to?“ (36’28) In seiner Gegenwart bleibt Milly gefasst und deutet sein Handeln als verletzten Stolz und Rivalität mit Robert, doch nach Charles’ Abgang bricht die Erbin zusammen und verfügt, den Journalisten nicht mehr zu empfangen.

Eine Woche später sucht Susan Robert auf. Da Milly sterben wird, bittet sie ihn, ihr gegenüber die Verlobung zu bestreiten. So tritt er ein letztes Mal vor die Erbin, wobei er nicht lügen, sondern seine Schuld eingestehen will. Milly unterbricht ihn, da für sie nur von Bedeutung ist, dass sie ihn geliebt hat. Sie vergibt ihm, wodurch in Robert eine emotionale Veränderung ausgelöst wird – er beginnt, Milly zu lieben.

Erst nach Millys Tod sehen sich Kate und Robert wieder. Letzterer lastet der Geliebten an, dass Lord Marcs Besuch Milly getötet hat. Er trägt zwei ungeöffnete Briefe bei sich, deren Sigel Kate ohne zu zögern aufbricht. Millys Brief betont noch einmal, wie sehr sie Robert geliebt hat. Laut dem Brief der Anwälte erbt Robert Millys Vermögen, worauf er jedoch verzichtet, weil seine Schuldgefühle es ihm verbieten. Wenn auch Kate auf das Geld verzichtet, heiratet er sie umgehend – „we’ll be as we were before“ –, doch Kate verlässt ihn: „We can never be as we were before“ (48’23-48’29).

5.3.4 Erzählstruktur unter besonderer Berücksichtigung des seriellen Rahmens

Die Kontinuität der *Affairs of the Heart*-Reihe wird durch einen Vorspann gewährleistet, der die einzelnen Adaptationen durch einen einheitlichen Rahmen verbindet. Dabei unterstreicht ein Moderator die Seriosität des Sendekonzepts, indem er, wie für einen Theaterbesuch, mit

Frack und Zylinder bekleidet, auftritt und explizit auf die Analogie zu Henry James' *The Wings of the Dove* verweist.

Der Anmoderation folgt ein Intro, welches das *Affairs of the Heart*-Logo einblendet. Im Folgenden überblenden die „credits“ den Hintergrund, auf dem ein tanzendes Paar zu sehen ist, welches dann in eine Kutsche steigt und nach links aus dem Blickfeld fährt; die Haupthandlung beginnt. Eine sanfte, klassische Musik betont die romantische Ausrichtung der Filmreihe, die aus insgesamt dreizehn Episoden besteht. Vom 29. September 1974 bis zum 20. April 1975 wird jeweils sonntags eine sechzigminütige Folge ausgestrahlt, die das Zeitfenster von 22.15 Uhr bis 23.15 Uhr beansprucht.⁵⁹⁰

Die *Milly*-Episode der *Affairs of the Heart*-Reihe ist in drei etwa fünfzehnminütige Abschnitte unterteilt, so dass die Nettosendezeit zirka 45 Minuten einnimmt.⁵⁹¹ Die Exposition, die die Vorstellung der Charaktere und der Handlung umfasst, stellt das Thema des ersten Teils. Dieser endet mit einer „frozen screen“-Aufnahme, die Susan und Luke Strett in einer Halbtotale an dessen Schreibtisch festhält. Ihr Austausch über Millys Krankheit sichert die thematische Überleitung zum zweiten Teil, der, wie auch Abschnitt I, mit einem Dialog zwischen Kate und Robert beginnt. Der Mittelteil, der die Handlung nach Venedig verlegt, lässt Raum für die Entwicklung von Kates Plan, bis hin zur Zusicherung von Roberts Beteiligung. Am Ende wird die Beziehung zwischen Milly und Robert fokussiert, die mit der Frage nach Schuld und Sühne verknüpft ist.

Die ITV-Adaptation besteht ausschließlich aus Innendrehen. So kann sich der geographische Szenenwechsel von London nach Venedig nicht in Außenaufnahmen konstituieren, sondern wird per Dialog in Sequenz 13 verdeutlicht, als ein Ausflug zur Piazza di San Marco auf dem Tagesprogramm steht. Analog zu den BBC-Produktionen minimalisiert ITV Location-Shootings, da Außenaufnahmen zu aufwendig und kostspielig für das knapp bemessene Budget sind, das den regelmäßigen Fernsehproduktionen zukommt.⁵⁹²

Die reinen Innenraum-Aufnahmen, die einer Verfilmung den authentischen Charakter nehmen, sind in heutiger Zeit den Fließband-Produktionen einer „daily soap“ vorbehalten,

⁵⁹⁰ Die Sendezeit wird durch zwei Werbeblöcke unterbrochen. Vgl. British Film Institute, *Film and TV Database*, URL: <http://ftvdb.sigmer.net/show/transmission/title/663849>, [Stand: 30.11.2006].

⁵⁹¹ Teil I dauert 14'48 Minuten, Teil II 16'43 Minuten und Teil III 16'48 Minuten. Leider war der Kopie des Museum of Television and Radio nicht zu entnehmen, ob die verbleibenden 15 Minuten mit Werbeblöcken o.ä. gefüllt waren, da die MTR-Aufzeichnung nur die reine Adaptationszeit wiedergibt.

⁵⁹² Vgl. Sergio Angelini, „TV Literary Adaptation“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052941/index.html>, [Stand: 1.11.2006].

während in Fernsehfilmen realistische Außenschauplätze den sterilen Studiocharakter substituieren.

Auch die Kameraführung lehnt sich Mitte der 1970er Jahre noch stark an die Abbildungsästhetik der frühen Fernsehspiele an. Durch die statische Kameraposition gleicht die Perspektive des Fernsehzuschauers eher der eines Theaterbesuchers. Solche Produktionen erinnern an „literarische Filme“, unter denen Albersmeier vor allem abgefilmte Theaterstücke subsumiert.⁵⁹³ Der Film verschwindet als eigenständiges Medium hinter dem Bühnenmedium.

Die Kameraführung tritt, ebenso wie die äußere Handlung, in den Hintergrund, da Fernsehfilme sich stärker auf die Darstellung von Dialogen konzentrieren. Horne hebt hervor, dass dieses aktionsreduzierte Dialogdrama dem Schreiben Henry James' entgegenkommt:

The high-minded BBC television of the 1960s and 1970s, that is, the ‚classic adaptation‘ of what now seem to have been long, quiet, more patient evenings before the advent of MTV with its intensified commercial pressure to snappy editing, was suited to James in the sense that it privileged a drama of facial expression, gesture and dialogue [...].⁵⁹⁴

In *Affairs of the Heart* überwiegen Dialogszenen, die von verschiedenen, fest positionierten Kameras in langen Einstellungen dargeboten werden. Es entsteht der Eindruck einer Frontalinszenierung, bei der die Schauspieler dem Publikum zugewendet stehen, denn Mitte der 1970er Jahre sind britische Fernseh Dramen immer noch stark theatralisch gefärbt, wie sich aus einer technischen Limitierung begründet. Die Studiosets waren noch zu unbeweglich, um schnell umgebaut zu werden, so dass bei Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen Versorgungsleitungen der Kameras im Weg, im schlimmsten Fall im Bild waren.

5.3.4.1 Analyse der ersten Sequenzen: Etablierung von Charakter und Handlung

Mit dem ersten Aufzug eines Theaterstücks vergleichbar, führen die Anfangssequenzen in die Problematik des Plots ein. Der Film setzt mit einer Halbtotale auf Kate und Robert ein, deren Geschichte im Folgenden zur Haupthandlung avanciert. *Medias in res* verdeutlicht der heimliche Kuss im Schutz einer Balkonnische den inoffiziellen Charakter ihrer Verbindung, der sich auf der Tonspur konkretisiert: „Aunt Maud may come in any minute.“ (0'24) Bereits der folgende Satz begründet der Notwendigkeit der Geheimhaltung, denn Maud „doesn't see a journalist a fit husband for her niece“ (0'41).

⁵⁹³ Vgl. Franz-Josef Albersmeier, „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, in: Peter Zima (Hg.), *Literatur intermedial*, Darmstadt, 1995, S. 235-268; S. 244.

⁵⁹⁴ Philip Horne, „Varieties of Cinematic Experience“, S. 39.

In den folgenden zwei Sequenzen werden, der Eröffnung eines Theateraktes ähnlich, weitere Protagonisten vorgestellt. Zunächst betreten Lord Marc und Tante Maud das Wohnzimmer, dann komplettiert der Auftritt Milly Theales und ihrer Begleitung Susan Shepherds während der dritten Sequenz den Figurenkreis, so dass in den ersten vier Minuten die sechs Hauptfiguren etabliert werden; gleichzeitig zeichnen die paarweise angeordneten Auftritte ein Soziogramm der Figurenkonstellationen innerhalb des Sextetts.

Während der Expositionssequenz steht der Zuschauer auf einer Informationsstufe mit Robert Merton, den Kate nach seinem zweimonatigen Amerikaaufenthalt über die vergangenen Geschehnisse instruiert. Milly befindet sich bereits in London und wird hinsichtlich ihrer monetären Vorzüge vorgestellt: „Aunt Maud has a new protegee. A multi-millionairess called Milly Theale“ (0'57). Während sich die Erbin und der Journalist in den meisten der hier vorgestellten Adaptationen erst in den englischen Gesellschaftskreisen kennenlernen, orientiert sich Feely an James' Romanvorlage, in der Densher bereits in New York die Bekanntschaft der Amerikanerin macht.⁵⁹⁵

Der Personenkreis der sechs Protagonisten trifft in *Milly* anlässlich eines Abendessens zusammen, bei dem sich die Zweiergruppierungen des Anfangsauftritts neu vermischen. Charles widmet nun Milly seine Aufmerksamkeit, welche durch sein Interesse an ihrem Vermögen motiviert ist, wie aus Susans und Mauds Dialog hervorgeht, der unmittelbar an die Einstellung des Milly-Charles-Dialogs gekoppelt wird. Der Übergang von einem Gespräch zum nächsten wird dadurch gewährleistet, dass der Zuschauer zunächst aktiv am ersten Gespräch teilnimmt, dann aber Mauds und Susans beobachtende Perspektive übernimmt. Die Einstellungsgröße, die Milly einfängt, wechselt dabei von der Totalen in die Amerikanische, wodurch die Distanz aufgebaut wird, aus der Maud und Susan die Erbin beobachten.

Als dritte Gruppierung finden sich unverändert (und untrennbar) Robert und Kate in einem „two shot“. Auch ihre Unterhaltung kreist um Milly, wodurch deren gesellschaftliche Bedeutung innerhalb der Londoner Kreise umgesetzt wird, den Band I, Buch 4, i hervorhebt: „She was a success, that was what it came to, he presently assured her, and this was what it was to be a success; it always happened before one could know it“ (WD, 104 f).

⁵⁹⁵ Mr. Merton Densher, the so unusually „bright“ young Englishman who had made his appearance in New York on some special literary business – wasn't it? – shortly before their departure, and who had been three or four times in her house during the brief period between her visit to Boston and her companion's subsequent stay with her. (WD, 95).

5.3.4.2 Analyse der 25. und 26. Sequenz: Wer frei von Schuld ist, werfe den ersten Stein

Die Adaptation von 1975 beschäftigt sich weniger mit der Entwicklung des Plans als mit der Schuldfrage, die besonders in den Schlussequenzen im Vordergrund steht. Als Susan Robert aufsucht, nachdem Milly ihren Lebenswillen verloren hat – „for seven days now she’s been lying with her face to the wall” (40’19) – gesteht Robert seine Schuld ein: „What have I done to her?” (40’21). Susan entlastet ihn von der alleinigen Verantwortung: „Not just you. Maud, Kate, Lord Marc, myself, all of us“ (40’23-40’27). Die Schuld geht nicht nur von der Exekutive aus, die Kate und Robert vertreten, sondern ist auch in Mauds und Susans passivem Schweigen zu suchen.

Indem die Adaptation die kollektive Schuld betont, folgt sie der mimetischen Gesellschaftstheorie René Girards, die davon ausgeht, dass zwischenmenschliches Zusammenleben nicht konfliktfrei möglich sei, da die Gesellschaft von Eigeninteressen motiviert werde.⁵⁹⁶ Er widerspricht damit dem positiven Menschenbild, das Jean-Jacques Rousseaus *contrat social* zeichnet, das an eine gemeinschaftlich gebildete *volonté générale* glaubt.⁵⁹⁷

Laut Girard wird die soziale Hierarchie durch Rivalitäten oder Eifersucht in Frage gestellt, was bedeutet, dass soziale Unterschiede innerhalb einer Gruppe das Konflikt- und schließlich auch das Gewaltpotential mehren. Die Gesellschaft kann die Gewaltspirale nur durchbrechen, wenn sie diese durch das kollektiv sanktionierte Blutopfer katalysiert.⁵⁹⁸

In *The Wings of the Dove* ruft die Millionenerbin Milly Theale, die zur bereits etablierten Londoner Gesellschaft hinzutritt, nicht nur Sozialneid hervor, sondern sie bietet sich zugleich an, als Sündenbock instrumentalisiert zu werden. Wie Girard darlegt, funktioniert der Sündenbockmechanismus durch die kollektive Übertragung der diffusen Gewalttätigkeit auf ein zufälliges, stellvertretendes Opfer.⁵⁹⁹

Millys Opferfunktion wird auf der Bildebene durch das unschuldige Weiß ihrer Kleidung betont, das die Erbin in der 26. Sequenz, ihrer letzten Bildschirmpräsenz, trägt. Zuvor war die Erbin durchgängig in schwarzer Robe gekleidet: „Das weiße Kleid, das Milly zum ersten Mal trägt und das auf Densher einen so großen Eindruck macht, könnte die weiße Geisttaube symbolisieren.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Vgl. René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, 1972.

⁵⁹⁷ Vgl. Iring Fetscher, *Rousseaus politische Philosophie*, FfM: Suhrkamp, 1989.

⁵⁹⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, S. 32.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Gabriele Botta, „Christussymbolik“, S. 145.

Während des letzten Zusammentreffens steht Roberts Schuldbekennnis im Vordergrund. Dass der Dialog zwischen Milly und Merton in Henry James' *The Wings of the Dove* nicht *sur scène* stattfindet, sondern von Densher in Form einer rudimentären Teichoskopie wiedergegeben wird, ermöglicht Feely die freie inhaltliche Gestaltung dieses Moments: Obwohl Susan Robert gebeten hat, Milly zu belügen, eröffnet er das Gespräch mit der Beichte „we've all manipulated you“ (41'05). Es stellt sich die Frage, ob Millys Reaktion darauf als Verharren in der Opferrolle oder als Rache zu interpretieren ist, da sie erkennt, dass Robert unter seiner Schuld leidet, ihm jedoch nicht erlaubt, ein Sündenbekenntnis abzulegen, um sich so rein zu waschen.

You've got it now [a haunted look] as if all the guilt of the world were on your shoulders. [...] Don't [feel guilty]. I've loved with passion." [...] It's you I love and not what you did and why you did it. (43'34-43'51)

Die durch die Intrige aufgeworfene Schuldfrage trennt das Paar, da Robert die ganze Schuld auf sich lasten fühlt, während Kate kein Schuldempfinden anerkennt. Sie betrachtet Millys Tod als Geschenk: „She did it for us. That's the kind of stupendous person she was.“ (43'58). Roberts Sühne hingegen besteht darin, Millys Andenken zu lieben, wie Kate auf seine Aussage, er habe Milly nie geliebt, kontert: „While she was alive, no. Your change came when you last saw her.“ (46'58).

Die szenische Gestaltung der Adaptation zeigt das Paar bereits nach der expliziten Manifestation des Plans (16. Sequenz) als entfremdet. Es wird in einer Panoramaaufnahme eingefangen, wobei der Journalist sich im linken Bildrand, am Fenster, befindet, während sie im rechten Bildrand positioniert ist. Ein zwischen beiden stehendes Sofa markiert die Trennungslinie. Auch die nachfolgende Bildkomposition, die nun beide in einer halbtotalen Einstellung verbindet, behält die räumliche Grenze bei, die diesmal durch einen Stuhl gezogen wird.

5.3.5 Figurenkonstellation und -konzeption

5.3.5.1 Kates Motivation: Egoismus versus Altruismus

Die Adaptation hebt sich von den weiteren *The Wings of the Dove*-Bearbeitungen insofern ab, als sie nicht allein die Handlung zu reproduzieren versucht, sondern den ethischen Aspekt der Schuldfrage in den Vordergrund rückt.

Als vordergründige Initiatorin des machiavellistischen Plans steht Kate Croy, da ihre Auftritte intrigenrelevantes und handlungsvorantreibendes Potential beinhalten. Bereits in der ersten Sequenz erörtert Kate die Möglichkeit, Millys Erbe dadurch zu sichern, dass diese Robert liebt. „You can show off your power over her“ (1'55), wovon sich der Journalist noch mit einem unmissverständlichen „rubbish“ (1'58) distanziert. Auch im zweiten Teil der Adaptation greift Kate – wiederum als treibende Kraft – das Vorhaben erneut auf.

Somit berührt die Adaptation die kontroverse Diskussion um Kates Charakterbild,⁶⁰¹ welche die Frage aufwirft, ob ihr Plan einen rein monetär motivierten Betrug darstellt, oder ob sie mit der „Leihgabe“ Robert Mertons ein Opfer bringt, das von wahrer Freundschaft zeugt. So nutzt Bennets Protagonistin den Krankheitstopos, um die Intrige als reine Nächstenliebe zu rechtfertigen, da sie Millys erste und zugleich letzte Romanze orchestriert: „I want to make things perfect for her.“ (16'00).

Nicht zu vernachlässigen ist bei dieser moralischen Evaluation der Aspekt der wahren Frauenfreundschaft, die der Roman skizziert.⁶⁰² Für die Authentizität der Verbindung spricht zudem, dass Kate die Erbin im Prätext warnt. Der Verschlagenheit, mit der fast alle filmischen Kate Croys versehen werden, steht im Roman ein eher ambivalentes Pendant gegenüber, das Empathie erzeugt: „We're of no use to you – it's decent to tell you. You'd be of use to us, but that's a different matter. My honest advice to you would be to drop us while you can.“ (WD, 172)

⁶⁰¹ Van Wyck Brooks verurteilt das Spätwerk *The Wings of the Dove* als „fruits of an irresponsible imagination“ und als „gradual decomposition of [James's] sense of human values“. Vgl. Van Wyck Brooks, „Two Phases of Henry James“, in: F. W. Dupée (Hg.), *The Question of Henry James. A Collection of Essays*, New York: Holt, 1945, S. 120-127; S. 121.

⁶⁰² Vgl. etwa WD, S. 99: „Her eyes were mainly engaged with Kate Croy when not engaged with Susie. That wonderful creature's eyes moreover readily met them – she ranked now as a wonderful creature; and it seemed part of the swift prosperity of the American visitors that, so little in the original reckoning, she should yet appear conscious, charmingly, frankly conscious, of possibilities of friendship for them.“

Kates Schuld wirkt in der Adaptation umso schwerwiegender, als Milly an der Unschuld der Freundin festhält. Am deutlichsten wird Kates Vertrauensmissbrauch in einer Parallelmontage der Sequenzen 18 und 19 (31'09-31'31): Milly zeigt sich freudig erregt darüber, dass Robert wegen ihr in Venedig bleibt, denn „why on earth should he do so otherwise?“ Die Antwort, die Milly verborgen bleibt, die aber der Zuschauer postwendend erhält, lautet: wegen Kate. Diese befindet sich in Roberts Apartment, der unbekleidet darauf wartet, dass sie sich zu ihm ins Bett legt. Laut Kates Alibi, welches Milly ohne Argwohn annimmt, vermutet Letztere die Freundin zu diesem Zeitpunkt in der Oper.

Allen hält fest, dass Kates Handeln nicht durch einem finalen Gegenentwurf verurteilt wird, der eine ethisch korrekte Moral präsentiert. Eher stelle *The Wings of the Dove* den Prozess in Frage, sittliche Unterscheidungen zu machen, als die Bedeutung, die durch solche Unterscheidungen angedeutet werden.⁶⁰³

5.3.5.2 Maud Lowder als eigentliche Intrigenspielerin

Milly nimmt Maud Lowder als „ineffaceably stamped by inscrutable nature and a dreadful art“ (WD, 170) wahr. Diese Charakterisierung bestätigt sich im unabhängig von Kates Plan bestehenden Intrigengeflecht, welches von den meisten Transpositionen vernachlässigt wird, das aber Kate erst zu ihrem Plan zu bewegen scheint.

Trotz aller Geheimhaltung bleibt Mrs. Lowder nicht verborgen, dass ihre Nichte Robert Merton liebt, wie sie Susan (und den Zuschauer) in Sequenz 11 wissen lässt. Damit treten die frühen Fernsehtranspositionen der Regisseure Franklin J. Schaffner und Derek Bennett als die wenigen *The Wings of the Dove*-Adaptationen hervor, die Mauds Wissen um die Beziehung ihrer Nichte zu Merton (alias Robert) übernehmen.⁶⁰⁴

Hinsichtlich der Bedeutung der Maudschen Figur folgt die Transposition der Romanvorgabe. Im ersten Buch stößt Mrs. Lowder Milly durch subtile Hinweise auf Kates Geheimnis,⁶⁰⁵ um ihre Pläne bezüglich Densher und der amerikanischen Erbin verwirklichen zu können. Eine Liaison zwischen beiden ebnete nicht nur Lord Marcs Weg zu Kate, sondern führte Merton Densher zu Reichtum und gesellschaftlicher Anerkennung.

⁶⁰³ Elisabeth Allen, *A Women's Place in the Novels of Henry James*, London: Macmillan, 1984, S. 177.

⁶⁰⁴ Maud zu Milly: „Do you mind at last, in connexion with him, doing something for me? [...] Will you name him, in any way you like, to her?“ – and Aunt Maud gave a nod at the window; „so that you might perhaps find out whether he's back?“ (WD, 163).

⁶⁰⁵ „[...] she [Kate] may wonder what I've been making a mystery of. She hasn't mentioned him, you know, [...] herself. – No, she wouldn't. So it's she, you see then, who has made the mystery.“ (WD, 163).

Maud Lowder erweist sich als dessen Gönnerin und begehrt für den Journalisten „the proper lie“ (WD, 226), wodurch sie dessen Annäherung an Milly nicht nur ermöglicht, sondern regelrecht einfordert. „Why the importance of your not losing the occasion of your life. I’m treating you handsomely, I’m looking after it for you. I *can* – I can smooth your path. She’s charming, she’s clever and she’s good. And her fortune’s a real fortune.“ (WD, 225).

Unabhängig von Kate verfolgt ihre Tante in *Affairs of the Heart* dasselbe Ziel, indem sie von Robert verlangt, sich in Venedig um Milly zu kümmern (19’35). Nach dieser Einstellung tritt die Figur Maud Lowders ab; sie verzeichnet fortan keine Auftritte mehr und entzieht sich somit einem nachhaltigen Eindruck, der sie hinsichtlich der Schuldfrage einbeziehen könnte.

5.3.5.3 Robert Merton: Der Verlust von Moralität

Zunächst vertritt der Journalist in diesem weiblichen Lügenkonstrukt den einzigen moralischen Reflektor, indem er eine Intrigenbeteiligung verweigert. In Venedig aber zwingt ihn Kate zu einer Entscheidung, bei der seine bisherige Unschuld in die Waagschale geworfen wird. Muss Robert nun abwägen, gibt es für seine Geliebte bereits keine Alternative mehr:

Kate: We’ve gone too far, we’ve told too many lies.
Robert: I my dear have told none.
Kate: Thank you very much.
Robert: I’m sorry, I’m sorry, I’m sorry! It just seems that everytime the job gets bigger you expect more of me. (27’32-27’42)

Aus Liebe zu Kate wendet sich Robert von seinen Moralvorstellungen ab, was so weit führt, dass er diese nicht nur hinsichtlich Milly überwindet, sondern selbst zum machiavellistischen Imperator wird: Er bedrängt Kate, indem er für seine Mithilfe deren Hingabe einfordert. Der Teufelskreis des *quid pro quo* schließt sich mit Kates Bedingung, die Beteiligung zu verbalisieren: „If you want things named, you must name them yourself“ (28’04). Dem Zuschauer, dem der Prätext unbekannt sein mag, werden erst durch Roberts Resümee explizite Details des Planinhalts vermittelt, der zuvor immer nur durch vage Äußerungen angedeutet wurde. Der Pakt besiegelt zugleich das Eingeständnis von Schuld, was sich auch in der Kameraperspektive widerspiegelt: Robert kniet in Büssermanier vor Kate, während die Großaufnahme seines Gesichts aus einer Aufsicht gefilmt wird: „Since she’s to die, I’m to marry her so that after her death has taken place, I shall have the money.“ (28’36)

Robert Merton wirkt in dieser ITV-Bearbeitung nicht so schwach und lenkbar wie in anderen Adaptationen, in denen er lediglich als Kates Marionette fungiert. Hier wird seine Figur quantitativ erweitert, indem sie sowohl in Interaktion mit Kate, als auch mit Milly inszeniert wird.⁶⁰⁶ Im Gegenzug reduzieren sich die Auftritte, die die beiden weiblichen Protagonistinnen gemeinsam verzeichnen, auf eine einzige Dialogsequenz. So begleitet in *Affairs of the Heart* nicht Kate, sondern Susan Stringham die Erbin zum Arzt, obgleich die James'sche Milly sich explizit gegen deren Begleitung ausspricht.⁶⁰⁷

5.3.5.4 „You'll never know how sweet my passion" (40'03): Millys vergebliches Streben nach Liebe

Millys Krankheit und das damit verbundene essentielle Streben nach Glück erfährt in *Affairs of the Heart* eine dringliche Darstellung und bildet in Teil II und III ein stärker betontes Handlungselement als die Verbindung zwischen Kate und Robert, die im ersten Abschnitt der Verfilmung hervorgehoben wird.

Zunächst verstärkt Roberts Aufmerksamkeit Millys Lebenswillen, dem sie in der 20. Sequenz Ausdruck verleiht: „I'm capable to live, I mean that I so much want to live life.“ (33'46) Ihre neugewonnene Vitalität äußert sich darin, eine Zeitungskolumne namens „An American girl's impression of English men“ (34'02) schreiben zu wollen. Zugleich impliziert dieser Titel den Versuch, mit dem Journalisten zu flirten.

Einer möglichen Liebe zwischen Milly und Robert wird in dieser Adaptation nie eine Chance eingeräumt, da die Gefühle des Journalisten bis zu Millys Tod von platonischer Natur sind. In der 20. Sequenz verabschiedet er sich mit einem Hand- und einem Stirnkuss, was als Symbol rein brüderlichen Empfindens zu interpretieren ist: „I like her as a sweet and little sister who's in trouble.“ (15'12).

Auch in den Szenen, die Milly und Robert alleine darstellen, steht Kate zwischen den beiden, was die Dekoration plastisch widerspiegelt: Im Palazzo sitzen sich Robert und Milly in einer Distanz gegenüber, die durch einen leeren Stuhl zwischen beiden gewährleistet wird. Die drei im Raum befindlichen Stühle symbolisieren den triadischen Charakter der Beziehung, der präsent ist, obwohl Kate wieder nach London abgereist ist. Im Gegensatz zur

⁶⁰⁶ Von insgesamt 28 Sequenzen tritt Robert in sieben mit Kate, in drei Sequenzen mit Milly auf. Hierbei werden nicht die 4. und 12. Sequenz berücksichtigt, in denen alle Figuren auftreten.

⁶⁰⁷ „Only it had come to her on the eve that she couldn't go alone. Her maid on the other hand wasn't good enough, and Susie was too good. [...] Why to be worried if it's nothing. And to be still more worried – I mean before she need be – if it isn't.“ (WD, 143)

Schaffner-Transposition kokettiert Bennet nie mit der Möglichkeit, dass Robert sich bereits zu Lebzeiten in die Erbin verlieben könnte. Seine postmortale Empfindung ist somit stärker unter dem Einfluss von Sühne zu werten.

5.4 Henry James nonstop: Weitere Fernsehbearbeitungen von *The Wings of the Dove*

Der *Wings of the Dove*-Stoff wird, neben den in dieser Arbeit vorgestellten Transpositionen, für drei weitere Fernsehspiele verwendet:⁶⁰⁸ Am 8. Januar 1959 sendet die *Playhouse 90*-Anthologie im amerikanischen Fernsehen eine Bearbeitung, während die britische BBC sich am 7. Januar 1965 des Stoffs annimmt. Ebenfalls im britischen Fernsehen ist die Transposition von Regisseur John Gorrie zu sehen, die am 4. August 1979 im Rahmen des „Play of the Month“ gesendet wird.

In Frankreich wird der Roman in der schon erwähnten filmischen Umsetzung einer dramatischen Readaptation dargeboten.⁶⁰⁹ Für eine Beschäftigung mit *The Wings of the Dove* in Deutschland finden sich keine Hinweise. Hickethier verzeichnet aber eine signifikante Auseinandersetzung mit Henry James in Form von Fernsehspielen während der Jahre 1973 bis 1975.⁶¹⁰ Zwar waren bereits seit den 1950er Jahren Adaptationen zu sehen – darunter auch die weltweit bekannte Bearbeitung von *The Turn of the Screw* namens *Die sündigen Engel*, doch in den 1970er Jahren setzen James-Adaptationen regelrechte Programmschwerpunkte: So zeigt der Bayerische Rundfunk 1974 *Porträt einer Dame* im Format eines Sechsteilers, und im folgenden Jahr strahlt der WDR eine vierteilige Reihe von Verfilmungen des Romanwerks aus.

⁶⁰⁸ Leider war es nicht möglich, diese Bearbeitungen zu sichten. Der Vollständigkeit des von uns rekonstruierten Medienkomplexes wegen sei aber wenigstens auf ihre Existenz verwiesen. Vgl. Sarah J. Koch, „A Henry James Filmography“, S. 305.

⁶⁰⁹ Vgl. hierzu Kapitel 4.6.

⁶¹⁰ Vgl. hier und im Folgenden: Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, S. 116.

6 HENRY JAMES FÜR DIE KINOLEINWAND: MODERNISIERUNGEN VON *THE WINGS OF THE DOVE*

„[...] mere optical symbols or echoes, expressions of no particular thing in the text but only of the type or idea of this or that thing.“⁶¹¹
(Henry James)

Die Transposition einer klassischen Literaturvorlage in das elektronische Medium Film lässt sich anhand von zwei Ansätzen bewerkstelligen, die einander diametral gegenüberstehen: Als lineare Übersetzung, die den zeitlichen wie lokalen Handlungsraum intakt lässt oder als Modernisierung, die Abstand von den konstituierenden Rahmenelementen des Prätextes nimmt.

Bestes Beispiel für historisierende Literaturverfilmungen sind die Merchant-Ivory-Produktionen, die die Nische des klassischen Kostümfilms besetzen.⁶¹² Sie beschwören laut Vincendeau eine idealisierte Version der Vergangenheit und regen mit ihrer Produktionsästhetik die Sinne des Filmpublikums an.⁶¹³ Obgleich Merchant-Ivorys Henry James-Verfilmungen den historischen Rahmen der literarischen Vorlage wahren, zweifelt Walsh, ob dieser formalästhetische Anspruch in der zeitgenössischen audiovisuellen Kultur bestehen kann.⁶¹⁴ Diese Skepsis bestätigt sich, betrachtet man die drei kinematographischen James-Adaptationen der Jahre 1996/97. Agnieszka Hollands Kostümdrama *Washington Square*, dessen Fokus auf historisch korrekter Wiedergabe von Location, Setting und Kostüm liegt,⁶¹⁵ bleibt hinter *The Wings of the Dove* und *The Portrait of a Lady* zurück, die als Semi-Modernisierungen den historischen Rahmen leicht verändern oder um aktuelle Bezüge erweitern.⁶¹⁶

Dem Anspruch eines Historiendramas, das stilvolle Bilder dominant setzt und auf Werktreue hinsichtlich der Rahmenfaktoren besteht, arbeitet der zweite Ansatz entgegen. Er favorisiert

⁶¹¹ Henry James, „Preface“, in: Ders., *The Golden Bowl*, London: Penguin, 1985, S. 24.

⁶¹² In ihrer Schmiege entstehen neben den Henry James-Adaptationen *The Europeans* (USA, 1979), *The Bostonians* (USA, 1984) und *The Golden Bowl* (USA, Frankreich, England, 1999/2000) Transpositionen von E.M. Fosters *Room With a View* (England, Italien, 1985) und *Howards End* (England, Japan, 1992) sowie Kazuo Ishiguros *The Remains of the Day* (England, USA, 1993).

⁶¹³ Ginette Vincendeau, *Film / Literature / Heritage*, London: bfi Publishings, 2001, S. 12.

⁶¹⁴ David Walsh, *Henry James and his Adaptors*, in: <http://www.wsws.org/articles/2001/jun2001/gold-j20.shtml>, [Stand: 24.8.2005].

⁶¹⁵ Vgl. Lawrence Raw, „Rethinking the Costume Drama: Agnieszka Holland’s *Washington Square* (1997), in: *The Henry James Review* 24.1 (2003), S. 69-81.

⁶¹⁶ Vgl. etwa die eingefügte Rahmenhandlung in Jane Campions *Portrait of a Lady* (1996), die einen Aktualitätsbezug zwischen Isabel Archers Situation und den Problemen moderner Frauen etabliert.

eine freiere Adaptation, die Änderungen hinsichtlich der Zeitschiene zulässt. Denn häufig begnügen sich Regisseure nicht allein mit den durch Medienwechsel bedingten, veränderten Ausdrucksmitteln. Sie intendieren, die Adaptation in ein neues, zeitgemäßes Gewand zu kleiden, indem sie den „cultural code“⁶¹⁷ des Prätextes der aktuellen Gesellschaftssituation anpassen. McFarlane nennt mit den Bedingungen innerhalb der Filmindustrie und dem vorherrschenden sozialen Klima zwei Determinanten, die einen Film besonders dann beeinflussen, wenn eine literarische Adaptation nicht den zeitlichen Vorgaben des Prätextes folgt.⁶¹⁸

Bereits 1948, als das Ansehen kinematographischer Bearbeitungen noch im Schatten ihrer literarischen Vorlagen steht, fordert André Bazin, filmische Transpositionen losgelöst von ihrer Form zu betrachten, da ein solches Vergleichsverfahren lediglich die tief verwurzelte Vormachtstellung der buchliterarischen Kultur bestätige.⁶¹⁹ Bazin versteht die Adaptation als Phänomen von Kommerzialisierung und industrieller Entwicklung, welches Drama und Roman nicht verdrängt, sondern ergänzt.⁶²⁰ Die Verfilmung wird somit zum Vermittler, der das Original einem breiten Publikum zugänglich macht, das es als Substitut für die Buchlektüre nutzt. Qua visueller Übersetzung gewinnen Literaturklassiker heute einen Rezipientenkreis, der qua schriftlicher Darbietung nicht erreicht worden wäre. Modernisierte Adaptationen sprechen dabei besonders das jüngere Publikum an, das sich durch audiovisuelle Rezeptionsgewohnheiten definiert.

Auch Henry James' Romane können sich aktualisierenden Bearbeitungen nicht entziehen: Bereits 1951 erscheint ein musikalisches Remake der Verfilmung *Berkeley Square* (1933). *I'll Never Forget You* ist insofern eine Modernisierung, als der Wissenschaftler Peter Standish sich mit Hilfe einer Zeitmaschine ins 18. Jahrhundert zurückversetzt, wo sich dann der James'sche Plot entwickelt. Hinter der französischen Produktion von Paul Seban, *Un jeune homme rebelle* (1976), verbirgt sich die aktualisierte Fassung der Erzählung *Owen Wingrave*, und auch der sonst für sein klassisch-konservatives Adaptationsverfahren bekannte James Ivory realisiert 1978 den zeitgenössischen Film *Hullabaloo Over Georgie and Bonnie's Pictures*, für den *The Aspern Papers* als Grundlage dient. Als besonders beliebt

⁶¹⁷ Unter dem Begriff des „cultural code“ subsumiert McFarlane Informationen über historische Epochen und die darin begründeten Lebenssituationen. Vgl. Brian McFarlane, „Backgrounds, Issues and a New Agenda“, in: Ders. (Hg.), *Novel to Film*, S. 29.

⁶¹⁸ Ebd., S. 21.

⁶¹⁹ André Bazin, „Adaptation, or the Cinema as Digest“, in: James Naremore (Hg.), *Film Adaptation*, London: Athlone Press, 2000, S. 19-27; S. 24.

⁶²⁰ Ebd., S. 25f.

erweist sich, hinsichtlich des Modernisierungsverfahrens, die Erzählung *The Turn of the Screw*, von der bis dato vier aktualisierende Adaptationen erschienen sind.⁶²¹ Auch Jane Campions historisierende Verfilmung *The Portrait of a Lady* (England / USA 1996) erhält durch den Vorspann, der Porträts junger Frauen des 20. Jahrhunderts einfängt, nicht nur einen kontrastiven Rahmen zum James'schen Prätext, sondern auch einen zeitgenössischen Bezug.

2006 erreichen zwei weitere Modernisierungen die Kinos: Hinter dem Titel *The Californians* verbirgt sich eine aktuelle Version von *The Bostonians*, die den familiären Konflikt Basils und seiner Cousine, der Frauenrechtlerin Olive, in einen Streit zwischen Bauunternehmer und Umweltaktivistin transformiert. *In a Dark Place* versteht sich als moderne Geistergeschichte, die an *The Turn of the Screw* anlehnt, ebenso wie die für 2007 angekündigte Transposition *The Turning*.⁶²²

Trotz des modernisierten Gewandes, in das literarische Klassiker oft für die Leinwand gehüllt werden, steht die Fülle von Literaturverfilmungen für die Relevanz, die der Literaturkanon auch in einer „Kultur der Bilder“ innehat.

6.1 Benoît Jacquot, *Les ailes de la colombe* (Frankreich, 1981)

6.1.1 Über den Regisseur Benoît Jacquot

In der Jurybesetzung des 58. Filmfestivals von Cannes im Jahre 2005 scheint Benoît Jacquot im Schatten bekannterer Jurymitglieder wie der Autorin Toni Morrison, dem Regisseur John Woo oder dem deutsch-türkische Newcomer-Filmmacher Fatih Akin (*Gegen die Wand*, 2003) zu verschwinden. Trotz des frühen Karrierebeginns als Siebzehnjähriger gilt Jacquot, mittlerweile Mitte fünfzig, über die Grenzen Frankreichs hinaus immer noch als recht unbekannter Regisseur, dessen Filme erst langsam weltweit vertrieben werden. Frühere Filme wie *La fille seule* (1995) und *Le septième ciel* (1997) treffen zwar außerhalb Frankreichs auf einen wohl gesonnenen Kritikerkreis, fallen jedoch in der Gunst des internationalen

⁶²¹ 1985 realisiert Eloy de la Iglesia die spanische Modernisierung *Otra vuelta de tuerca*, 1992 erscheint die englisch-französische Coproduktion *The Turn of the Screw* von Rusty Lemorande, und 1995 strahlt das US-Fernsehen Tom McLoughlins aktualisierte Version *The Haunting of Helen Walker* aus. 2006 wird der Erzählung erneut Aufmerksamkeit gewidmet: Donato Rotunno produziert mit Jungstar Leelee Sobieski *In a Dark Place*; für 2007 ist eine weitere Aktualisierung unter dem Titel *The Turning* geplant.

⁶²² Vgl. *International Movie Database*, in: <http://www.imdb.com/name/nm0416556/>, [Stand: 10.11.2006].

Publikums durch. Erst 2000 erregt der Filmemacher Aufsehen mit der gleichnamigen Verfilmung des Lebens des Marquis de Sade.

Bereits Mitte der 1970er Jahre beginnt der junge Jacquot, als Regieassistent für Marguerite Duras, die Ikone des *nouveau cinéma*, zu arbeiten. Er vertieft sein Wissen mit Produktionstätigkeiten bei Marcel Carné, Bernard Broderie und Roger Vadim. 1975 entsteht sein erster eigener Film, *L'assassin musicien*, der auf einer Novelle Dostojewskis basiert und den Grundstein einer Leidenschaft für Literaturverfilmungen legt, die Jacquots gesamtes filmisches Schaffen durchzieht.⁶²³

6.1.2 Inhalt und Handlungsverlauf

1981 entsteht die französisch-italienische Koproduktion *Les ailes de la colombe*,⁶²⁴ der Henry James' Roman *The Wings of the Dove* als Vorlage dient.⁶²⁵ Neben Jacquot zeichnet auch Florence Delay für das Drehbuch verantwortlich, die Jacquots Entwurf überarbeitet. Aufgrund seiner „tics d'auteur“, wie der Filmemacher selbst formuliert, lässt seine Urfassung Dichte und Geschmeidigkeit hinsichtlich der Dialoge und Situationen vermissen.⁶²⁶ Doch innerhalb eines Monats gelingt es Delay, das Drehbuch so zu durchdringen, dass der Regisseur die vorgeschlagenen Veränderungen lediglich annehmen oder ablehnen muss: „[...] elle fait un travail non pas de transformation mais d'inclination qui a rendu le scénario filmable dans les conditions de production prévues.“⁶²⁷

Als Handlungsorte, vor denen sich der Plot entwickelt, wählt Jacquot Venedig und Paris. Trotz der historisch anmutenden Kulisse Venedigs, die drei Viertel der Handlung einnimmt, spielt die Adaptation im 20. Jahrhundert, so dass das Setting eine Synthese aus

⁶²³ Zu Jacquots Literaturverfilmungen zählen *Une villa aux environs de New York* (1982), ein auf Kafka basierender Fernsehfilm; *Corps et biens* (1986) nach *Tendre femelle* von James Gunn; Henry James' *Les ailes de la colombe* (1981) und *La bête dans la jungle* (1988); *L'école de la chair* (1998) nach einem Roman von Yukio Mishima; Marivaux' *La vie de Marianne* (1994) sowie *La fausse suivante* (1999); *Emma Zunz* (1992) nach Borges sowie eine Adaptation von Puccinis *Tosca* (2001).

⁶²⁴ Die Analyse des Films erfolgt nicht anhand der französischen Originalversion, sondern einer Aufzeichnung der Synchronfassung für das DDR-Fernsehen, die am 10. August 1995 auf „Brandenburg TV“ ausgestrahlt wurde. Mehrfache Versuche, die französische Originalversion über den Vertreiber Gaumont zu beziehen, sind leider gescheitert.

⁶²⁵ In Italien wird der Film unter dem Titel *Storia di donne* vertrieben.

⁶²⁶ Benoît Jacquot, zitiert nach Gilles Delavaud, „Benoît Jacquot ou la force du destin“, in: *Cahiers du cinéma* 314 (Juli 1980), S. 4; S. 6; S.6.

⁶²⁷ Benoît Jacquot, zitiert nach Delavaud, „La force du destin“, S.6.

Historie und Moderne bildet: „a stylised present, a jetsetting Venetian never-never-land of expensive courtesans, pretentious parties and languid attitudes.“⁶²⁸

Marie, eine reiche französische Waise, trifft in Venedig auf ihre Landsmännin Catherine Croy, die ihren ausschweifenden Lebensstil durch Prostitution finanziert. Marie, die in Begleitung ihrer Vertrauten Suzanne Berger reist und sich dessen bewusst ist, dass eine tödliche Krankheit ihrem Leben bald ein Ende setzen wird, schließt Freundschaft mit Catherine. So sehr die eine vom Reichtum der anderen fasziniert ist, bewundert diese wiederum deren Freiheit und Unangepasstheit.

In Venedig lernt Catherine den jungen Musikkritiker Sandro kennen und verliebt sich in ihn. Marie gegenüber, die sich auch beeindruckt von dem jungen Venezianer zeigt, bewahrt sie Stillschweigen. Als Catherine nach Paris abreist, plant sie ein baldiges Wiedersehen mit Sandro. Für ihn will sie die Prostitution aufzugeben, doch sowohl Vater als auch Schwester, die finanziell von ihrer Tätigkeit profitieren, setzen die junge Frau unter Druck, weiterzumachen. Catherine, die sich nach familiärer Liebe sehnt, wird so in eine prekäre Lage gedrängt, die den Grundstein ihres späteren Plans legt.

In Maries Haus begegnet sie Marc, einem ehemaligen Kunden, der gleichzeitig ein alter Freund Maries ist. Seine Mutter (filmisches Pendant zu Maud Lowder) drängt zu einer Hochzeit mit der Erbin, doch diese hat kein Interesse und „schenkt“ (36'54)⁶²⁹ ihn stattdessen Catherine. Unter dem Aspekt der finanziellen Sicherheit lässt sich Catherine auf eine Affäre ein; wahre Liebe hingegen empfindet sie nur für Sandro.

Bei einem Arztbesuch offenbart sich die Schwere von Maries Krankheit. Da Doktor Lukirsh seiner Patientin rät, wieder nach Venedig zu reisen, reift in Catherine ein Vorhaben, das sie vor der Erbin als Tauschgeschäft formuliert: „In Paris hast du mir Marc gegeben. Wenn du willst, gebe ich dir in Venedig Sandro.“ (54'51). Weiterführend sieht ihr Plan vor, dass Sandro die Todgeweihte heiratet, damit beide nach Maries Tod von deren Reichtum leben können. Während Marie nicht zögert, dem jungen Mann ihre Gefühle entgegenzubringen, weigert sich dieser zunächst, den machiavellistischen Plan zu unterstützen; erst als Catherine ihre eigene Hingabe an die Erfüllung des Plans knüpft, willigt er ein. Durch die Liebe zu Sandro fasst Marie neuen Lebenswillen, der jedoch jäh gebrochen wird, als Marc sie über Catherines und Sandros Plan unterrichtet. Den Beweis findet Marc,

⁶²⁸ Philip Horne, „Varieties of Cinematic Experience“, S. 47.

⁶²⁹ Die Zitate werden anhand einer Aufzeichnung der synchronisierten Fassung für das DDR-Fernsehen, die am 10. August 1995 auf „Brandenburg TV“ ausgestrahlt wurde, nachgewiesen.

mit dem Catherine in Paris weiterhin eine Affäre unterhält, in Briefen des Venezianers, die seine mittlerweile wieder nach Paris abgereiste Geliebte über die Entwicklung des Plans informieren.

Als Reaktion auf diese Enthüllung verweigert Marie Sandro weitere Besuche, so dass er erst von Suzanne erfährt, dass Marie „im Bett liegt, zur Wand gedreht“ (69’20). Doktor Lukirsh rät Sandro, die Sterbende ein letztes Mal aufzusuchen. Während des Treffens fordert Marie vom Venezianer, Catherine in Paris zu besuchen und überreicht ihm einen Brief, den er erst öffnen soll, wenn er „weit weg ist“ (82’24). Dieses Schriftstück schickt Sandro seiner Ankunft voraus nach Paris, um Catherine auf die Probe zu stellen: Sie öffnet das Schreiben, das Maries Geliebten als Begünstigten ihres Testaments einsetzt, ganz so, wie Catherines Plan es vorgesehen hat.

Die finale Aussprache zwischen Sandro und Catherine, in der sich beide in einem Pariser Hotel gegenüberstehen, verdeutlicht die Entfremdung der Liebenden. Sandro kann sich seiner Geliebten nicht mehr körperlich nähern, woraufhin sie erkennt, dass er nun Marie liebt. Als Catherine ihm mitteilt, dass Marie am Vortag gestorben ist, verbrennt Sandro den Brief und verlässt Catherine, um nach Venedig zurückzukehren – alleine. Catherine hingegen führt ihr Leben wie gewohnt fort: „Es sind noch genug da, die ich enttäuschen kann“ (92’19).

6.1.3 Divergenzen zu Henry James’ *The Wings of the Dove*

Die Entscheidung für eine modernisierte Fassung resultiert für Benoît Jacquot aus der Schwierigkeit, Henry James’ komplexen Roman zu transponieren: „Il serait délirant de donner à cela une équivalence cinématographique.“⁶³⁰ Sieht Perrin Jacquots Aktualisierung lediglich als freie Adaptation,⁶³¹ widerspricht Ferenczi, indem er gerade in der Abweichung das erfolgreiche Gelingen sieht, James’ Intention zu erfassen:

Par un certain maniérisme stylistique, tout d’abord, qui distille une grande froideur; par l’utilisation du décor ensuite, Venise devenant réellement une sorte de métonymie de l’action dramatique.⁶³²

Bereits in den zwei Sequenzen, die dem Vorspann vorausgehen und die dem Zuschauer *medias in res* wichtige Handlungsdetails vermitteln, werden die von Ferenczi genannten

⁶³⁰ Benoît Jacquot, zitiert nach Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter: films, télévision, théâtre“, in: *L’Arc* 89 (1983), S. 91-96 ; 95.

⁶³¹ Laurent Perrin, „Le studio au bord de l’eau“, in : *Cahiers du cinéma* 12 (1981), S. 9.

⁶³² Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter“, S. 95.

Gestaltungsmittel deutlich. So zeigt die erste Einstellung Catherine, die unbekleidet mit einem Mann im Bett liegt. Als dieser wortlos aufsteht, sich anzieht und ihr achtlos Geld hinwirft, wird klar, dass sie eine Prostituierte ist.

Der folgende *establishment shot*, ein Schwenk über die Silhouette Venedigs, verdeutlicht das Setting. Die venezianische Atmosphäre, die bei James nur etwa ein Drittel der geographischen Romanbasis ausmacht, bleibt in Jacquots Film beständige Gegenwart, obgleich fast alle Figuren französischer Nationalität sind.⁶³³ Mit Sandro als einzigem Italiener wird James' „international theme“ zwar aufgegriffen, jedoch auf einen innereuropäischen Kontext begrenzt, bei dem die feminine, französische Identität mit der maskulin-italienischen kontrastiert.

Des Weiteren initiiert die Lagunenstadt den Beginn der Dreiecksbeziehung zwischen Catherine, Marie und Sandro. Während sich im Roman Millys und Kates Freundschaft im Rahmen der Londoner Gesellschaft entwickelt (vgl. WD, 269), erfolgt Maries und Catherines erste Begegnung in der italienischen Stadt. Auch Sandro, filmisches Pendant zu Merton Densher, lernt Catherine erst dort kennen. Während *The Wings of the Dove* seinem Leser eine bereits bestehende Partnerschaft vorstellt,⁶³⁴ zeigt der Film, wie sich Catherine in Sandro verliebt. Die Aufrichtigkeit ihrer Gefühle wird dadurch verdeutlicht, dass sie die Prostitution aufgeben will: „Übrigens ist Schluss damit. Ich will nicht mehr für Talerchen.“ (15'56). Symbolträchtig unterstreicht sie ihren Entschluss, indem sie ein Geldbündel in den Kanal wirft, als sie Sandro küsst. Die Liebe zu ihm hat somit einen höheren Stellenwert als materielle Belange. Der folgende Kameranachschwenk hin zu den Scheinen, die auf dem Wasser treiben, nimmt jedoch die vorherrschende Bedeutung vorweg, die das Geld weiterhin in ihrer Liebesbeziehung einnehmen wird. „Cette scène dit clairement que ce n'est pas le baiser qui compte (il ne scelle rien) mais cet argent qu'on laisse ,couler'. [...] C'est sur cet argent que va prendre corps leur alliance, leur passion malheureuse et froide.“⁶³⁵

Als Catherine wieder nach Paris abreist, führen die ersten vier Einstellungen der neunzehnten Sequenz (22'08-22'16) ihr gewohntes Umfeld vor: Catherine lebt in einem komfortablen Hotel, während ihr Vater und ihre Schwester in einer heruntergekommenen Wohnsiedlung

⁶³³ Der italienische Produktionsstandort erwies sich für den Kameramann Ennio Guarnieri und den Tontechniker Michel Vionnet insofern als problematisch, als ständige Zwischenrufe und Gelächter die Aufnahmen auf öffentlichen Plätzen untermalt haben. Vgl. Isabelle Huppert, URL: <http://huppert.free.fr/presse9.html>, [Stand: 5.2.2005].

⁶³⁴ Denshers Name wird in *The Wings of the Dove* zum ersten Mal in folgendem Kontext erwähnt: „You [Kate] don't feel“ – Marian brought it all out – „that you'd like to marry Merton Densher?“ (WD, 42).

⁶³⁵ Serge Daney, „L'argent ne fait pas le bonheur“, in : *Cahiers du cinéma* 326 (1981), S. 52-53 ; S. 53.

dahinvegetieren. Die familiäre Bindung ist von widersprüchlichen Gefühlen gekennzeichnet, da sowohl Vater, als auch Schwester in Catherine nur den finanziellen Profit sehen, wohingegen diese sich nach Liebe sehnt. Jacquot verdeutlicht die verquere Gefühlslage der jungen Frau in Sequenz 19, in der Catherine sich zunächst mit einem Kartenspiel beschäftigt, bevor sie ihre Angehörigen besucht. Die Belanglosigkeit des Spiels scheint Vorrang vor einem Wiedersehen mit ihren Angehörigen zu haben. Zugleich symbolisiert das Kartenhaus, das sie baut, die Intrige, die sprichwörtlich wie ein solches zusammenbrechen wird.

Während des Gesprächs mit dem Vater leistet Catherine verbalen Widerstand gegen dessen monetäre Forderungen, bleibt aber unterlegen, was auch durch die Bildkomposition reflektiert wird: In einer Totalen sind Catherine und Monsieur Croy zu sehen. Obwohl er auf einem Stuhl sitzt, ist seine Tochter unter ihm positioniert. Sie kniet, als Sinnbild ihrer Unterwerfung, vor ihm.

Als auch ihre Schwester massiven Druck auf sie ausübt, verliert Catherine die Fassung und verlässt fluchtartig das Haus. Sie rennt auf die Straße, knickt um, torkelt und nähert sich verwirrt dem Bildvordergrund. Erst dann wird sie sich bewusst, dass sie wieder in der Öffentlichkeit steht. Sie fängt sich, indem sie der Kamera den Rücken zudreht, ihre Schultern strafft und in dieser gefassten Haltung aus dem Bildausschnitt verschwindet. Diese Sequenz verdeutlicht, dass Catherine ihre Verletzlichkeit hinter der kühlen Fassade verbirgt, die nur Vater und Schwester zu durchbrechen vermögen. Jacquot hat die familiäre Problematik des James'schen Romans übernommen, um beim Publikum das Verständnis für Catherines späteren Plan zu sichern und somit keine klassische Täter-Opfer-Dichotomisierung zu etablieren.

Der Filmemacher bindet daran die nächste Sequenz an, in der Marie Catherine bittet, sie zu einem Arztbesuch zu begleiten, da sie schwer krank sei. Der Zuschauer kann somit nachvollziehen, wie in Catherine ein Zusammenhang zwischen ihren finanziellen Sorgen und Maries möglichem Tod erwächst, da die Szenenfolge exakt ihren Überlegungen entspricht, die in dem machiavellistischen Plan kulminiert.

6.1.3.1 Die Turm-Sequenz

Maries Krankheit wird nicht explizit benannt. Lediglich die Infusionen, die Sandro in Sequenz 45 in der Abstellkammer des Palazzos findet, verdeutlichen, dass Jacquot das bei Henry James ungeklärt bleibende Gebrechen körperlich, nicht psychisch interpretiert.⁶³⁶ Um Maries lebensbejahende Haltung zu unterstreichen, die ihrer Krankheit zu trotzen sucht, fügt der französische Filmemacher eine Romanepisode ein, die von allen anderen in dieser Arbeit erwähnten Transpositionen ausgelassen wird. Es ist wahrscheinlich, dass die Schweizer Bergszene, die das dritte Buch des Prätextes thematisiert, den filmischen Budgetlimitierungen zum Opfer gefallen ist, die einen weiteren Ortswechsel ausschließen. Susan Shepherd fungiert in dieser Episode als Reflektor, der Milly auf einem Bergvorsprung sitzen sieht und befürchtet, sie könne sich das Leben nehmen.

It was a commotion that left our observer [Susan] intensely still and holding her breath. What had first been offered her was the possibility of a latent intention – however wild the idea – in such a posture; of some betrayed accordance of Milly’s caprice with a horrible hidden obsession. [...] the lapse of a few seconds had partly a reassuring effect. [...] if the girl was deeply and recklessly meditating there she wasn’t meditating a jump. [...] She wouldn’t have committed suicide; she knew herself unmistakably reserved for some more complicated passage. (WD, 88 f.)

Henry James wechselt von Susan Shepherds Innensicht zu der Millys, um deren zufriedenen Gefühlszustand zu verdeutlichen, der die Ängste der Freundin unbegründet erscheinen lässt: „She was on the contrary, as she sat, much more in a state of uplifted and unlimited possession that had nothing to gain from violence. She was looking down on the kingdoms of earth.” (WD, 88).

Benoît Jacquot hat die Bedeutung dieser lebensbejahenden Szene verstanden und seiner Adaptation beigefügt, indem er, als Alternative zur alpinen Bergwelt, ein hohes venezianisches Gebäude einsetzt. Sowohl Susans Ängste um Milly als auch deren Lebenswille werden in der Kulisse der italienischen Lagunenstadt, auf dem Glockenturm der Basilica dei Frari entwickelt. Suzanne Berger, deren Nachname bei James, wie auch in der linearen französischen Übersetzung, ihre Beschützerrolle versinnbildlicht, findet in Sequenz 15 einen Zettel, als sie Maries leeres Zimmer betritt: „Meine Suzanne, bin in der Frari, treffen uns bei Florian gegen Mittag.“ (17’21). Suzannes Sorge wirkt umso dramatischer, als sie trotz

⁶³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.4, das die Möglichkeiten eines psychischen oder physischen Krankheitsbildes beleuchtet.

ihrer Höhenangst beschließt, Marie zu folgen.⁶³⁷ Auf dem Turm angekommen, nimmt die Kamera – James’ Reflektor entsprechend – Suzannes Perspektive ein: Sie erblickt Marie, die sich mit geschlossenen Augen über die Brüstung beugt. Nach einer ersten Schrecksekunde wird der heimlichen Beobachterin klar, dass Marie keine Selbstmordgedanken hegt. Sie sieht, dass ihr Schützling sich wieder zurücklehnt und ihr Gesicht gen Sonne reckt. Eine Großaufnahme ihres Profils, das von einem Lächeln umspielt wird, verdeutlicht die positive Grundstimmung, in die auch Henry James seine Protagonistin versetzt. Suzanne verlässt den Turm, ohne dass Marie sie gesehen hat.

Um die Parallele zu *The Wings of the Dove* zu verdeutlichen, fügt Jacquot eine weitere Einstellung hinzu: Als Suzanne die Kirche verlässt, sieht sie auf einer Kirchenbank Maries Buch liegen (18’45). Im Roman ist es ebenfalls Millys Lektüre, die ihren Aufenthaltsort verrät.⁶³⁸

6.1.3.2 Die Bronzino-Sequenz

Eine der signifikantesten Änderungen, die Benoît Jacquot vornimmt, behandelt die Bronzino-Sequenz. Über das Gemälde, in dem Sandro eine Ähnlichkeit zu Marie sieht, etabliert Catherine den Kontakt zwischen Marie und dem Italiener. Dieser führt Marie in den Raum, in dem sich das Porträt Lucrezia Pantiatichis befindet. Dem Bild wird dadurch volle Aufmerksamkeit zuteil, dass es durch die einzige Lichtquelle im sonst völlig dunklen Raum beleuchtet wird.

Sandro: Ihre Doppelgängerin.

Marie: Ich werde niemals so gut aussehen, niemals!

Sandro: Sie sieht sehr gut aus, aber Sie übertreffen sie. Sie ist sehr schön, dennoch glaubt man nicht an ihre Schönheit.

Marie: Ich wollte sagen, dass alles seit heute Morgen sehr schön war. Noch nie habe ich mich so gut gefühlt wie heute. Und ich bin auch glücklich darüber, dass ich Sie hier getroffen habe.

Im Gegensatz zum Roman, in dem Lord Marc auf die Ähnlichkeit zwischen Milly und der porträtierten Dame hinweist, übernimmt hier Sandro diese Rolle. Da die Liebe zu ihm Maries

⁶³⁷ Ihre Höhenangst manifestiert sich darin, dass sie den Turm nur betritt, indem sie ihren Rücken fest an die Turmwand presst und es nicht wagt, hinunterzublicken.

⁶³⁸Vgl. hierzu Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 87: “She [Susan Shepherd] next became aware of the presence on a fragment of rock, twenty yards off, of the Tauchnitz volume the girl had brought out and that therefore pointed to her shortly previous passage. She had rid herself of the book, [...] and meant of course to pick it up on her return.”

Lebenswillen stärkt, kehrt die Adaptation die Bedeutung des Gemäldes um. Symbolisiert es in *The Wings of the Dove* Millys Sterblichkeit, da die Erbin Lucrezia Panciatichi als „dead, dead, dead“ (WD, 139) wahrnimmt, wird in *Les ailes de la colombe* das Thema der Sterblichkeit lediglich durch Maries Feststellung „sie ist blass“ (16'36) angetastet. Erst die später folgende 41. Sequenz, die keine Entsprechung im Prätext findet, vertieft die Funktion, welche der Bronzino in Jacquots Adaptation ausübt: Als der Venezianer die junge Frau in seine Wohnung bittet, sieht sie dort eine Kopie des Gemäldes hängen. Seine Liebe zu dem Kunstwerk deutet voraus, dass Sandro auch Marie lieben wird.

6.1.3.3 Schmucksymbolik als visuelles Darstellungsmittel

In der französischen Adaptation von *The Wings of the Dove* sticht die Verwendung symbolträchtiger Motive hervor, die der literarischen Vorlage frei hinzugefügt werden..

In der 26. Sequenz möchte Marie Catherine einen Armreif schenken, was diese jedoch ablehnt. Marie kauft den Reif dennoch und schiebt ihn später heimlich in die Jackentasche der Freundin. Durch diese Szene wird die Großzügigkeit der Erbin verdeutlicht, aber auch Catherine wird anhand der Schmuckmetaphorik indirekt charakterisiert, da sie nicht ausschließlich durch materialistisches Denken angetrieben scheint. Jacquot stellt so den Grundcharakter seiner Protagonistin in Frage: Wird sie etwa allein durch ihre Familie zu ihrem machiavellistischen Plan getrieben? Und ist der Plan per se böse, weiß sie doch von Maries Gefühlen für Sandro?

In der folgenden Sequenz, einem Abendessen mit Marc, trägt Catherine bereits Maries Geschenk, wie eine Großaufnahme des Schmuckstückes als *establishment shot* der Sequenz beweist. Doch warum hat Marie für ihre Freundin genau diesen Armreif gewählt, dessen Form bezeichnenderweise einem Schlangenkörper nachempfunden ist, der sich um das Handgelenk windet? Diese Frage evoziert eine weitere Konnotationsebene, die Catherine als verführende Schlange sieht, die Eva dazu verleitet, vom Baum der Erkenntnis zu naschen. Eine metaphorische Vorausdeutung der Schuld, die sowohl Eva bezüglich der Vertreibung aus dem Paradies, als auch Catherine bezüglich ihrer Rolle innerhalb der Trias trifft.

Auch die 41. Sequenz verwendet eine metaphorische Schmucksymbolik. Als Marie Sandro in seinem Appartement besucht, findet sie dort einen Ring. Das alte Familienerbstück ist mit der

Bedeutung belegt – so die familiäre Überlieferung – seinen Träger davor zu bewahren, Falsches zu tun.

Marie: Und warum eigentlich trägst du ihn dann nicht?

Sandro: Er ist zu klein.

Der nicht passende Ring ist somit Sinnbild dafür, dass Sandro *nicht* vor falschem Handeln gefeit ist. Dennoch mahnt ihn das Schmuckstück, dass seine Beteiligung an der Intrige falsch ist und lässt ihn am Ende sein Fehlverhalten erkennen, wie Sequenz 59 beweist: Er streift der im Sterben liegenden Marie seinen Ring über. So klein er für Sandro ist, so exakt passt er an Maries Finger. Neben der Schutzsymbolik, die das Schmuckstück innehat, erinnert das Überstreifen des Rings auch an den Akt der Eheschließung, so dass sich in dieser Nahaufnahme Sandros Liebe zu Marie manifestiert.

6.1.3.4 Farbkomposition als Stimmungsbeschreibung

Benoît Jacquot erzählt *Les ailes de la colombe* nicht allein durch Bilder und Dialoge, sondern auch durch Stimmungen, die er über die Farbgestaltung der jeweiligen Szene inszeniert. Dabei arbeitet er hauptsächlich mit den Komplementärfarben rot und blau; die Einstellungen sind dabei strikt in entweder warme oder kalte Töne getaucht, die den emotionalen Grundtenor reflektieren.

Die Adaptation folgt der Stimmungsbeschreibung des Romans, der die Wärme des südlichen Sommers evoziert, um Maries Lebensfreude zu veranschaulichen, die in den frühen Monaten ihres Venedig-Aufenthalts dominiert.⁶³⁹ In den Anfangssequenzen des Films wird ebendiese durch warme Rottöne nachempfunden. So vermitteln sämtliche Außenaufnahmen des beginnenden Filmdrittels durch ihre sonnig-orangerote Färbung einen positiven Grundton. Auch Maries erste Begegnung mit Sandro spielt sich in Räumlichkeiten ab, die in ein goldenes Rot getaucht sind und so die liebesbedingte Revitalisierung der Erbin spiegeln. Der inhaltliche Bruch, der mit Maries psychischer Verfassung einhergeht, wird durch eine signifikante Farbveränderung verdeutlicht. Beim zweiten Venedig-Besuch, dem ein kurzer

⁶³⁹ Vgl. WD, S. 260: „[...] the warmth of the Southern summer was still in the high florid rooms [...] medals as of old reddened gold, embosed and beribboned, all toned with time and all flourished and scoloped and gilded about, [...] [made] of the place an apartment of state.

Parisaufenthalt sowie Dr. Lukirshs Diagnose vorausgehen,⁶⁴⁰ verändert Jacquot die Farbgebung seiner Szenerien dergestalt, dass kühle Blau-Grau-Töne überwiegen. Die Venedig-Shots sind von einer Farbkomposition gekennzeichnet, in der Fumagalli das zynische Kalkül der Adaptation symbolisiert sieht:

Una Venezia gaia e multicolore fino all'anonimato (in contrapposizione all'uso tradizionale, Venezia – decadenza e degenerazione materiale = degradazione morale dei personaggi) fa da sfondo a questa vicenda di amore impossibile.⁶⁴¹

Genießt Marie zunächst noch eine kurze Zeit des Glücks, setzt mit der Intrigenaufdeckung eine düstere Farbgestaltung ein, die auf Maries Unglück und den damit verbundenen Tod vorausdeutet. Dies stellt keine überraschende Wendung für den Rezipienten dar, evoziert Venedig doch die Konnotation einer Stadt des Sterbens: „La Venise de la fin du XIXe [...] ne pouvait être portée à l'écran sans que l'on évoquât aussitôt des œuvres aussi différentes que *Senso* ou *Mort à Venise* de Visconti, *Eva* de Losey, *Casanova* de Fellini [...]“⁶⁴² So ist Sequenz 55, in der Marc Marie aufsucht, um sie über Sandros Affäre mit Catherine zu informieren, in gräuliches Licht getaucht, ebenso wie Sequenz 57, in der Suzanne vom schwindenden Lebenswillen der Erbin berichtet. Auch durch die Jahreszeit kündigt sich Maries baldiges Ende an, da herbstlicher Regen Venedig in ein tristes Nass taucht.

6.1.4 Feindbild oder Freundbild: Das ambivalente Verhältnis der Frauenfiguren

Selbstredend bedingt der zeitliche Transfer des Prätextes in ein Venedig und Paris der 1980er Jahre beträchtliche Modifikationen. Kate Croys niederer gesellschaftlicher Stand, dem sie als Frau des 19. Jahrhunderts nur durch eine Heirat mit einem reichen Mann entkommen kann, wird von Jacquot zeitgemäß übersetzt, indem er Catherine als Prostituierte anlegt, die versucht, ihrer finanziellen Misere zu entkommen. Ihr Name ist selbstreferentiell, da er das französische Verb *croire* insinuiert, das Hoffnung auf verbesserte Lebensumstände transportiert.

Trotz Caterines Determiniertheit spricht die Schauspielerin Dominique Sanda, die auch in Jacquots Filmen *L'assassin musicien*, *Les enfants du placard*, *Corps et biens* sowie

⁶⁴⁰ Die Paris-Sequenzen markieren eine Zäsur zwischen der ersten und der zweiten Venedig-Reise und verleihen der Adaptation den Anstrich eines dreiaktigen Theaterstücks.

⁶⁴¹ Fabio Fumagalli, „Storia di donne“, in: *Radiotelevisione svizzera di lingua italiana*, <http://www.rtsi.ch/filmselezione/stampa.cfm?scheda=1032>, [Stand: 5.11.2006].

⁶⁴² Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter“, S. 95.

Les mendiants mitwirkt, dem Charakter Catherines eine unbeschwertere Lebenseinstellung zu, als von James intendiert:

Catherine est quelqu'un qui vit de l'argent que son corps lui rapporte parce qu'elle n'a pas d'autre possibilité dans la vie. En même temps, elle le fait dans la joie car ça lui permet d'entreprendre les choses qu'elle aime. Et même si elle fait les choses avec dérision, elle est tout à fait capable de grandes passions. C'est un personnage qui aime rire, qui aime l'amour. Quelqu'un qui a un côté suicidaire dans la joie. Elle prend la vie comme un grand jeu.⁶⁴³

Doch durch den Druck, mit dem Vater und Schwester auf Catherine einwirken und der sie letztendlich zu ihrer Intrige treibt, kann nicht davon ausgegangen werden, dass sie das Leben als „großes Spiel“ betrachtet. Perrin versteht Catherine vielmehr als ambivalente Figur, wie sich besonders in der Freundschaft zu Marie zeige. So versuche sie, durch Marie ihr Schicksal zu besiegen, „mais leur affrontement restera tout au long du film très ambigu, mêlant une fascination réciproque et une grande rivalité“⁶⁴⁴.

Wie bereits festgehalten, setzt Jacquot nicht auf die klassische Dichotomisierung, die Catherine, Archetyp der bössartigen Intrigantin, dem Opfer Marie gegenüberstellt. Vielmehr versucht der Adaptator, Catherines Beweggründe zu erforschen und sie in ihrer Gespaltenheit zu zeigen. So auch in Sequenz 37, die unmittelbar an die Bootsfahrt anschließt, während der der Plan besiegelt wird. Des Abends zurück in Maries Zimmer, antwortet sie auf die Frage, ob sie Sandro getroffen habe: „Ich hatte heute nicht das Vergnügen“ (55'12), vermeidet dabei jedoch den Blickkontakt mit ihrer Gesprächspartnerin. Sie weicht ihr bei ihrer Lüge bildlich aus, indem sie ins Bad geht und duscht, was als ein symbolischer Akt des Reinwaschens zu werten ist.

Neben den Schuldgefühlen gegenüber der Freundin bestimmt die Rivalität um Sandro Catherines Beziehung zu Marie. Denn bereits die folgende 38. Sequenz deutet an, dass der Italiener wahre Gefühle für die Todgeweihte verspürt. Catherine wird in der Halbtotale gezeigt, wie sie vom Flur aus heimlich in den Salon blickt, aus dem sie Klaviermusik vernimmt. Die Kamera folgt ihrem Blick und verharrt auf Marie und Sandro, die vierhändig musizieren. Sie bemerken die Beobachterin nicht und verhalten sich, als seien sie ungestört. Als sie einander zulächeln, erfolgt ein Schnitt auf Catherine in Großaufnahme. Ihr Gesicht verrät eher Eifersucht ob der Vertrautheit, derer sie Zeuge wird, als Zufriedenheit über den Verlauf ihrer Intrige. Sie verlässt die Szene; wie ihr abruptes Sich-Abwenden vermuten lässt, kann sie den Anblick nicht länger ertragen.

⁶⁴³ Dominique Sanda, zitiert in: <http://huppert.free.fr/presse9.html>, [Stand: 5.11.2006].

⁶⁴⁴ Laurent Perrin, „Le studio au bord de l'eau“, S. 9.

Die Konkurrenz zwischen Catherine und Marie, die sich gerade durch die Gegensätzlichkeit beider Frauen verstärkt, wird von Jacquot auf der rein optischen Darstellungsebene des Films vertieft, da sich bereits in der Gestaltung der Kostüme eine konnotative Bedeutung findet: Catherines selbstbewusstes Auftreten wird durch ihren maskulinen Kleidungsstil unterstrichen. Meist trägt sie Hosen, kombiniert mit einem Hemd oder einem Blazer. Zudem charakterisiert ihre männliche Garderobe sie als dominanten Part innerhalb der Frauenfreundschaft, der Maries konträr gegenübersteht: Letztere ist ausschließlich in Kleidern zu sehen, die ihre Weiblichkeit und die damit verbundene Verletzlichkeit versinnbildlichen. Jacquot übernimmt somit die divergenten femininen Rollenmuster der James'schen Protagonistinnen, die Kahane und King isolieren: Während Milly Theale die weiblichen Stereotypen des 19. Jahrhunderts verkörpert, steht ihr Kate Croy als kraftvollere, moderne Frau gegenüber.⁶⁴⁵

Die Kleidung spiegelt auch Maries emotionales Empfinden wider. Mit dem Beginn der inszenierten Romanze, die für Marie real zu sein scheint, wechselt die Kolorierung ihrer Kleider von blau, Farbe der Hoffnung, zu rot, Farbe der Liebe. Auch ihre Frisur verändert sich. Waren ihre Haare bis Sequenz 35 stets hochgesteckt, trägt sie sie in dieser Sequenz nur noch am Oberkopf zusammengebunden, während das Resthaar über ihre Schultern fließt – ein weicher Übergang zu den folgenden Sequenzen, in denen Marie ihr Haar als Signal ihrer erwachenden Sinnlichkeit ganz offen trägt.

Ebenso wie Catherine ist Marie Französin, so dass die internationale Komponente, welche die beiden Frauen in Henry James' *The Wings of the Dove* kontrastiert, wegfällt. Im Roman sind die Protagonistinnen durch ihr jeweiliges Herkunftsland determiniert, womit der Autor signifikante Charakterunterschiede zwischen Milly und Kate begründet. Für das Dreiecksverhältnis, in dem sie sich befinden, bedeutet dies, dass allein ihr Charakter, nicht ihre Nationalität, sie differenziert. Verbindet Kate und Merton im Prätext bereits ihre englische Herkunft, während Milly als Außenstehende hinzukommt, scheint Benoît Jacquot eine homogene Ausgangsbasis für beide Frauen schaffen zu wollen, indem ihre Unterschiedlichkeit sich nicht in ihrer Staatszugehörigkeit manifestiert. Das transnationale Gefüge verschiebt sich, indem den beiden Französinen ein Italiener gegenübergestellt wird.

⁶⁴⁵ Vgl. Claire Kahane, "Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria", in: *The Henry James Review* 20.1 (1999), S. 97-99 sowie Kristin King, "Ethereal Milly Theale in *The Wings of the Dove*: The Transparent Heart of James's Opaque Style", in: *The Henry James Review* 21.1 (2000), S. 1-13.

6.1.5 Analyse der 35. Sequenz: Die Entwicklung der Intrige

Ziemlich genau in der Mitte des Films, nach 48'24 Minuten, setzt die 35. Sequenz ein, die Maries Schicksal besiegelt. Während einer Bootsfahrt durch die venezianischen Kanäle legt Catherine Sandro den Plan vor, mit Maries Erbe ein glückliches Leben zu führen.

- Catherine: [...] sie ist eine Taube. Eine sehr schöne Taube – mit einem fantastischen Bankkonto. [...]
- Sandro: Was bedeutet das für uns?
- Catherine: Wir werden über die Zeit kommen müssen.
- Sandro: Über welche Zeit?
- Catherine: Sie liebt dich. Alles andere verstehst du doch. Liebe mich. Arrangier' dich und liebe sie auch. [...]
- Sandro: Weiß sie von dir und mir?
- Catherine: Ich habe ihr nichts gesagt. [...]
- Sandro: Solche Geschichten gibt es doch gar nicht mehr, heiraten mit reicher Erbin, hm.
- Catherine: Du irrst dich. Die gibt es nach wie vor.
- Sandro: Wie kann dir das gefallen?
- Catherine: Ich habe oft getan, was mir missfiel.

Der Dialog wird im klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren dargeboten, um die Reaktionen der beiden Gesprächspartner einfangen zu können. Dazu verwendet Jacquot bevorzugt das „close-up“ als Einstellungsgröße. Etwa zwanzig Jahre später ist es der Regisseur selbst, der die Einstellungsfolgen und Dialoge seiner frühen Filme kritisiert:

I think my early films are kind of boring. And I don't like the way actors talk. It's all too theoretical, too much an illustration of false principles about cinema: shots, time passing, long takes. Now I'm more interested in the cinema to reach something human.⁶⁴⁶

Zögert Sandro während der Bootsfahrt noch, sich am Plan zu beteiligen, bannt die nächste Einstellung bereits seinen Besuch bei Marie auf Zelluloid. Die folgenden Sequenzen bezeugen allerdings nicht das gelungene Vorhaben, sondern dokumentieren, wie sich der Venezianer langsam in Marie verliebt. Hat Henry James' Densher nur unwillig Kates Plan ausgeführt, wirkt Sandros Interesse an Marie von Einstellung zu Einstellung authentischer. Seine finale Entscheidung gegen Catherine wird somit nicht nur durch Schuldgefühle motiviert, sondern durch wahre Liebe. Eine Interpretation Jacquots, die das Ende für das zeitgenössische Publikum verständlicher und realistischer gestaltet.

⁶⁴⁶ Benoît Jacquot, zitiert in: Peter Brunette / Gerald Peary, „Interview with Benoît Jacquot“, *Cineaste* 25.3 (2000), S. 23-27; S. 25.

Verliebt Sandro sich erst allmählich in die Erbin, liebt sie ihn von Beginn an, wie bereits anhand ihrer Kleider- und Frisurenwahl verdeutlicht wurde. Jacquot beschränkt sich jedoch nicht darauf, Maries sexuelles Erwachen lediglich anzudeuten, wie Henry James bezüglich intimer Szenen verfährt, sondern lässt sie explizit die Verführerrolle übernehmen. So überschreitet ihre Verbindung zu Sandro die Grenze, die *The Wings of the Dove* strikt einhält, indem die sexuelle Komponente Kate und Merton vorbehalten bleibt. Wie Hadely argumentiert, werden Kate und Milly besonders dadurch kontrastiert, dass der Prätext Milly ein körperliches Verlangen untersagt.⁶⁴⁷

Bei einem gemeinsamen Abendessen mit Suzanne und Sandro (Sequenz 48) äußert Marie, dass sie zu Bett gehen wird (14'20). Die unmissverständliche sexuelle Konnotation verschärft sich in der Widerlegung von Suzannes naiver Frage, ob sie müde sei: „Nein, und ich werde auch nicht schlafen.“ (14'22-14'29). Sie fordert Sandro auf, ihr in ihr Schlafzimmer zu folgen, doch vor der Zimmertür zögert Marie. Nun ergreift der Italiener die Initiative, indem er ihre Hand nimmt und sie in den Raum führt.

Neben dieser Sequenz, die einem Vorspiel gleicht, entkräften auch die expliziten Bettszenen, die zwischen Catherine und Sandro sowie zwischen Catherine und Marc auf die Leinwand gebannt werden, Laurents Einwand, die Adaptation sei zu zurückhaltend in der Darstellung von Leidenschaft.⁶⁴⁸ Im Gegensatz zur James'schen Distanz hinsichtlich der Inszenierung romantischer Momente setzt Jacquot in seiner Transposition Sexualität dominant. Besonders Catherine, die als Prostituierte arbeitet, nutzt ihre Körperlichkeit, um Macht auszuüben; es ist ihre Weiblichkeit, mit der sie Sandro manipuliert.

Unmittelbar an die Verführungssequenz Maries schließt eine Parallelmontage an, die verrät, dass die harmonische Zeit bald beendet sein wird. Denn die Szenen, die beide im Bett liegend zeigen, werden von Einstellungen unterbrochen, in denen Marc in Catherines Hotelzimmer Sandros Liebesbriefe findet. Während für Marie und Sandro die Welt noch stillzustehen scheint, wie die Shots der einander zugewandt Schlafenden andeuten, macht sich Marc bereits auf den Weg nach Venedig, um Marie mit der Wahrheit zu konfrontieren. Innerhalb dieser Parallelmontage, für die Jacquot ausschließlich harte Schnitte verwendet, verändert sich der farbliche Grundton des Films von goldrot hin zu graublauen Schattierungen, die Maries Trauer symbolisieren. Der Zuschauer wird nur aus einer Außensicht, die ihn vor dem Fenster

⁶⁴⁷ Vgl. Tessa Hadley, *The Imagination of Pleasure*, S. 139.

⁶⁴⁸ Laurent, „Benoît Jacquot: Portrait“, in: <http://www.ecrannoir.fr/stars/stars.php?s=14>, [Stand: 13.11.2006].

positioniert, Zeuge der folgenden Intrigenentlarvung. So substituieren die Regentropfen, die wie Tränen das Glas entlanglaufen, die Worte, die die Tonspur dem Rezipienten vorenthält.

In der 1981er Adaptation verlagert sich die Bedeutung von Marcs Figur auf die Aufdeckung des Plans. So ist die sexuelle Beziehung zu Catherine mit der Funktion beladen, Sandros Briefe in ihren privaten Sachen finden zu können. Im Roman hingegen halten Densher und Kate über die räumliche Distanz keine Verbindung, da Kate dem Liebhaber verbietet zu schreiben: „Letters? Never – *now*. Think of it. Impossible.“ (WD, 333) Auch besteht – ganz Henry James – kein sexueller Kontakt zwischen Kate und Lord Mark.

Die Verbindung zwischen Milly und Lord Mark wird in *Les ailes de la colombe* intensiviert, indem Marie und Marc seit ihrer Kindheit eine platonische Freundschaft verbindet. Auch in der Transposition diktiert Marie diese Begrenzung, wie Catherine herausfindet, bevor sie mit Marc schläft (Sequenz 27; 39'37-39'43):

Catherine: Und du? Willst du nicht Marie heiraten?
Marc: Vielleicht ist es Marie, die nicht will...
Catherine: Schläfst du manchmal mit ihr?
Marc: Nie, das ist so.

Dennoch avanciert die Gruppierung um Marie, Catherine und Marc nicht, wie im Prätex, zum Nebenschauplatz eines weiteren Dreiecksgefüges, wie in *The Wings of the Dove*, wo beide Frauen, wenn auch aus unterschiedlicher Motivation heraus, zum Objekt der Marc'schen Begierde werden. Locket bei der Erbin finanzielles Interesse, ist das Begehren Kates leidenschaftlicher Natur.

6.1.6 Analyse der finalen Sequenz

Isabelle Huppert, die die Rolle der Marie mimit, gibt zu bedenken, dass Maries Krankheit ihr eine gewisse Überlegenheit über das Paar verleihe:

Simplement, les autres ne savent pas forcément à quel point je sais qu'ils connaissent mon sort. Ça me donne la supériorité qu'a un mourant sur des vivants ; je n'ai plus rien à perdre. Curieusement, ça me rend plus vivante que les vivants embringués dans leurs petites histoires matérielles. En allant plus loin, ça donne même à Marie une sorte de santé. Et le film joue sur ce paradoxe.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Isabelle Huppert, in: <http://huppert.free.fr/presse9.html>, [Stand: 5.11.2006].

Die finale Sequenz (1'25'34-1'32'23) spiegelt diese Paradoxie wider: Obwohl Marie in diesen letzten Einstellungen nur noch ein Mal zu sehen ist (1'25'34-1'27'24), bestimmt sie die Emotionen der folgenden Tableaux, die Handlung und Dialog lenken. So ist es Marie, die Sandro während ihres letzten Zusammentreffens auffordert, nach Paris zu reisen. Nach anfänglicher Weigerung („Ich will dich aber nicht verlassen“, 27'14), beugt er sich Maries Willen. Nicht von ihr, sondern von seinem Freund Eugenio leiht er sich Geld, um die Reise zu finanzieren; ein Detail, mit dem Jacquot erneut andeutet, dass Sandros Beziehung zur Erbin frei von finanziellen Ansprüchen ist.

Die Trennung von Catherine und Sandro wird als Entscheidung des Venezianers nachempfunden, da die Kamera während der letzten drei Sequenzen seine Figur fokussiert. Für Sandro scheint die Trennung bereits erfolgt, da er die Parisreise nur auf Maries Wunsch hin arrangiert. Per Brief kündigt er sein Kommen an und fügt der Nachricht Maries Zeilen bei, die sie dem Italiener bei der letzten Begegnung überreicht hat. So will er Catherine auf die Probe zu stellen: Öffnet sie den Brief, der Maries letzten Willen beinhaltet, siegt ihre materialistische Gier über ihr moralisches Empfinden.

Die 64. Sequenz endet mit der finalen Aussprache zwischen Sandro und Catherine, *vis-à-vis* in deren Pariser Hotel. Die Französin, die den Brief wirklich geöffnet hat, erklärt ihrem Geliebten, dass Marie ihm ihr Vermögen vererbt hat. Erneut verteidigt Catherine mit der Tauben-Metapher den (in ihren Augen gelungenen) Plan: „Ich sagte dir, dass sie eine Taube wäre. Und du siehst, sie hat ihre Flügel ausgebreitet über uns beide.“ (1'28'36). Es ist das dritte Mal, dass Catherine ihre Freundin mit dem biblischen Vogel vergleicht, so auch in der 35. Sequenz, der Schlüsselsequenz für den weiteren Handlungsverlauf. Als Sandro die Verführerrolle, die Catherines Plan für ihn vorsieht, ablehnt: („Sie [Marie] muss verstehen, dass sie nicht alles haben kann“), konstatiert Catherine, dass er sich nicht verweigern kann, „denn sie ist eine Taube. Eine sehr schöne Taube mit einem fantastischen Bankkonto“ (50'28). Bereits in Sequenz 27 greift Catherine in Marcs Gegenwart das Gleichnis von Marie als „[...] sehr schöne[r] Taube“ auf (39'02), wobei jedoch der zusätzliche Hinweis auf ihren Reichtum entfällt. Botta folgend, ist die Tauben-Symbolik als Allegorie des Heiligen Geistes zu lesen, die durch Jacquots dreifache Evokation strukturell versinnbildlicht wird.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Gabriele Botta, „Christussymbolik“, S.144. Im Rahmen ihrer Arbeit über Christussymbolik und Biblexegese in *The Wings of the Dove* versteht Botta Milly Theale „als Christusfigur mit den Gaben des Heiligen Geistes

Die Qualität von Maries reiner Liebe hinterlässt ihre Spuren. Während des Wiedersehens von Sandro und Catherine nähert sich der Italiener seiner Partnerin, um sie zu küssen, weicht dann aber doch zurück. Diese erkennt sofort: „Du hast sie lieben gelernt!“ (1“31’02). In dieser Sequenz dominieren „close-ups“ der beiden Protagonisten, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren montiert sind. „Une attention toute particulière est apportée aux corps et aux visages qui, dans le format cinémascope, deviennent d’incroyables cartes géographiques.“⁶⁵¹ So vollzieht sich auf der Bildspur die Trennung des Paares sofort, nachdem Sandro von Maries Tod erfährt. Werden Catherine und der Venezianer zunächst noch nebeneinander in amerikanischer Einstellung gefilmt, wendet Sandro sich nach dieser Mitteilung zur Tür, so dass die Kamera nun gezwungen ist, die Charaktere einzeln zu fokussieren. Erst später erfolgt die explizit-inhaltliche Trennung, indem Sandro Maries Testament verbrennt, um ihr Andenken nicht durch Geld zu beschmutzen.

Sandro: Ich werde alles ablehnen.

Catherine: Das Papier kannst du verbrennen, aber nicht ihren Willen.

Sandro: Und was wirst du?

Catherine: Na, was wohl? Weiter wie bisher. Es sind noch genug da, die ich enttäuschen kann.

Im Vergleich zu Kate Croys „we shall never be again as we were“ (WD, 407), das nicht nur ihre Empfindungen, sondern auch die Merton Denshers einschließt, begreift Catherine das Scheitern der Beziehung als ihre alleinige Schuld. Obgleich ihr Fazit den letzten gesprochenen Satz auf der Tonspur markiert, handelt es sich nicht zugleich um die letzte Einstellung. Es folgt eine weitere Szene, die, mit einer Melodie von Philippe Sarde⁶⁵² unterlegt, Sandro allein in einem Boot zeigt, welches sich Venedig nähert. Er kehrt in die Lagunenstadt zurück, während Catherine in Paris bleibt. „*Les ailes de la colombe* oscillent entre ces deux moments, le dernier et l’avant-dernier, la convention de la dernière image et la sécheresse du mot de la fin.“⁶⁵³ Die zusätzliche Schlusszene versieht die Trennung des ehemaligen Liebespaares mit einem endgültigen Charakter. Sandro geht nach Venedig, um in der Stadt, die zugleich seine Heimat ist, Maries Andenken zu wahren. Während Densher im Prätext Kate die Wahl überlässt, über eine gemeinsame Zukunft zu bestimmen, gibt es in

[...]. Millys Verhältnis zu den anderen Figuren des Romans ist gerade durch ihre Milde, Güte und Liebe bestimmt, die in hohem Maße in ihrer Beziehung zu Densher sichtbar werden.“ (S. 145).

⁶⁵¹ Laurent Perrin, „Le studio au bord de l’eau“, S.9.

⁶⁵² Philippe Sarde zeichnet für die gesamte Filmkomposition von *Les ailes de la colombe* verantwortlich. 1979 gewinnt Sarde den César für die Filmmusik zu *Barocco* (Frankreich, 1976), weitere neun César-Nominierungen sowie eine Oscar-Nominierung ehren sein umfangreiches Werk, das Kompositionen für bis dato 204 Filme umfasst.

⁶⁵³ Serge Daney, „L’argent ne fait pas le bonheur“, S. 52.

Jacquots Transposition keine Alternative zur Trennung.⁶⁵⁴ Sandros Entscheidung gegen Catherine hat bereits eingesetzt, als Marie noch lebte. So betont die Adaptation eine reale Liebe, die von der nicht-greifbaren „love with her memory“ (WD, 407) des Romans abweicht.

6.1.7 Rezeption

Nachdem Benoît Jacquots Filmprojekt *Transfert*, für das er die Schauspielgrößen Catherine Deneuve und Gérard Depardieu verpflichten konnte, mangels einer Budgetlücke von einer Million Franc geplatzt war, nahm er die bereits lang gehegte Idee wieder auf, *The Wings of the Dove* zu adaptieren. In dem Bewusstsein, dass Henry James' Roman höchst kompliziert zu transponieren sei, wagt er den Versuch: „En en [des complications] parlant avec Huppert et Sanda, je me suis mis à écrire l'adaptation pour elles.“⁶⁵⁵

In Maurice Bernard findet Jacquot einen Produzenten, der sein Projekt befürwortet und ihm die finanzielle Unterstützung der Vertriebsgesellschaft Gaumont sichert – die Kosten für die Adaptation belaufen sich immerhin auf 5 bis 6 Millionen Franc.⁶⁵⁶ Dieses umfangreiche Budget sowie eine Besetzungsliste mit namenhaften Schauspielern unterstützen Jacquots Vorhaben, mit seinem dritten Film ein breiteres Publikum anzusprechen.⁶⁵⁷ So konzipiert er seine Adaptation als „[...] comédie dramatique. Un film dont je voudrais que le ton soit celui d'une comédie, c'est-à-dire rapide et brillant, avec des choses qui vont vite tout en demeurant gracieuses et élégantes. Avec sans cesse en sourdine, un drame, mais qui n'envahisse pas le film.“⁶⁵⁸

Verglichen mit dem rauen Jacquot-Kino à la *Les enfants du placard* (1977), stimmt *Les ailes de la colombe* die sanfteren Töne einer klassischen Erzählung an, was, laut Frodon, der Mitarbeit Florence Delays zu verdanken ist.⁶⁵⁹

Les ailes de la colombe kommt am 5. Mai 1981 in die französischen Kinos. Die „Césars“ des gleichen Jahres erhält aber François Truffauts Film *La femme d'à côté*, der gleich in zehn Kategorien gewinnt. In Hinblick auf das französische Staraufgebot sind sich die Kritiker einig: „La réunion de Dominique Sanda et d'Isabelle Huppert provoque un véritable

⁶⁵⁴ Kate: “You'll marry me without the money; you won't marry me with it.” Vgl. Henry James, *The Wings of the Dove*, S. 406.

⁶⁵⁵ Benoît Jacquot, zitiert nach: Gilles Delavaud, „La force du destin“, S. 4.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd., S. 6.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Benoît Jacquot, zitiert in: <http://huppert.free.fr/presse9.html>, [Stand: 5.11.2006].

⁶⁵⁹ Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français*, Paris 1995, S. 502.

envoûtement. Superbe.⁶⁶⁰ Doch auf inhaltlicher Ebene kann die Adaptation nicht überzeugen, wie Mardores Urteil „[c]’est joli mais c’est tout“ resümiert.⁶⁶¹ Der Transposition wird vorgeworfen, eine fade Realisation voller Klischees und ohne Spontaneität zu sein.⁶⁶² So stört sich Frodon an der kühlen Sprechweise der Schauspieler, die an Bresson erinnere und die der Glaubwürdigkeit der Handlung schade.⁶⁶³ Auch Jacquot selbst steht seinem Frühwerk kritisch gegenüber. „Je trouve ce film [*Les ailes de la colombe*] raté donc j’avais une dette envers Isabelle“⁶⁶⁴, begründet er 1998 während der Dreharbeiten zu *L’école de la chair* seine erneute Zusammenarbeit mit Isabelle Huppert.

Serge Daney hingegen lastet die Schwäche der Transposition nicht dem Regisseur, sondern den Produktionsbedingungen an, denen er sich zu beugen hatte.

Sans qu’il ait démerité comme artiste, sans qu’il se soit renié comme auteur, il a réalisé un film assez décevant. [...] cette machine de production (« la qualité internationale », européenne, made in France) joue *au fond* contre lui.⁶⁶⁵

Weiter urteilt Daney, dass der Film zwar als Gesamtbild wenig interessant scheint, in der Detailbetrachtung aber bewundernswerte Züge aufweist.⁶⁶⁶ Der *Cahiers du cinéma*-Kritiker zählt zu den Wenigen, die den voyeuristischen Blick und die fleischlose Darstellung der elliptisch erzählten Transposition als beachtenswertes Charakteristikum von Jacquots Regiestil anerkennen.⁶⁶⁷

⁶⁶⁰ Jacques Siclier, „Les ailes de la colombe ciné cinémas“, in *Le Monde*, 6. November 1994.

⁶⁶¹ Michel Madoré, „C’est joli mais c’est tout“, in: *Nouvel Observateur*, 6. Mai 1981, S. 31.

⁶⁶² Zusammenfassung der Kritikerechos in: „Benoît Jacquot: Portrait“, in: *Ecran Noir*, <http://www.ecrannoir.fr/stars/stars.php?s=14>, [Stand : 13.11.2006].

⁶⁶³ Vgl. Frodon, *L’âge moderne du cinéma français*, S. 502.

⁶⁶⁴ Marie-Noëlle Tranchant, „Benoît Jacquot, portraitiste des femmes“, in: *Le Figaro*, 16. April 1998, S. 24. Vgl. hierzu auch Jacquots Aussage „I made a film in Venice 10 or 12 years ago, but it was not a good film.“ Interview mit Anthony Kaufman, „Bon mots with Benoît Jacquot“, in:

http://www.indiewire.com/people/int_Jacquot_Benoit_980728.html, [Stand: 13.11.2006].

⁶⁶⁵ Serge Daney, „L’argent ne fait pas le bonheur“, S.52.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 52.

⁶⁶⁷ Zusammenfassung der Kritikerechos in: „Benoît Jacquot: Portrait“, in: *Ecran Noir*, [Stand : 13.11.2006]. Auch die *Cahiers du cinéma* bedenken den Film 1981 mit einer Top Ten-Bewertung.

6.2 Henry James für die MTV-Generation: Meg Richmans Modernisierung *Under Heaven* (USA, 1998)

Mit dem Film *Under Heaven*, der auch unter den Titeln *In the Shadows* oder *In a Private Garden* vertrieben wird,⁶⁶⁸ liefert Meg Richman 1998 ihr Regiedebüt. Nach einigen Versuchen, sich als abstrakte Malerin zu etablieren, besucht Richman das Seattle Film Institute, wo sie ein Seminar über das Drehbuchschreiben belegt. Noch Studentin, wird sie von einem Agenten unter Vertrag genommen und zieht nach Hollywood, wo sie das Skript für die Pilotfolge der amerikanischen Teen-Serie *Malibu Beach* entwirft. Doch Richman zieht es zur Regie: Da sie bereits zu Studienzeiten kurze Independent-Filme gedreht hat, versucht sie nun in Kalifornien, diese Richtung weiter zu verfolgen.

Als Projekt wählt die Künstlerin eine modernisierte Fassung von *The Wings of the Dove*, für deren Drehbuch sie ebenfalls verantwortlich zeichnet. Bis *Under Heaven* endlich produziert wird, geht das Skript in Hollywood durch mehrere Hände. „A couple of the studios wanted to buy it, but I wouldn't sell it. I wanted to direct. But they wouldn't take that risk with a first-time director,“⁶⁶⁹ resümiert die Regisseurin.

Schließlich stellt sie ihr Filmprojekt der noch jungen Firma Banner Entertainment vor, die einer Produktion unter Richmans Leitung zustimmt. Am 19. Januar 1998 debütiert die Adaptation auf dem Sundance Filmfestival, das, fernab von Hollywood, in den Bergen Utahs gelegen, Independent-Filme fördert. Meg Richman wird in der Kategorie „Regie“ nominiert, eine weitere Nominierung erhält die Transposition 1999 bei den „Independent Spirit Awards“, die Vanessa Redgraves Tochter Joely Richardson für die beste weibliche Nebenrolle vorschlagen.

Sechs Jahre nach Erscheinen des Films sorgt *Under Heaven* erneut für Schlagzeilen. Am 13. Juli 2004 werden die Filmrechte bei einer Auktion versteigert und Richmans Arbeit aus der Screen Actors Guild ausgeschlossen, weil Banner ausstehenden Lohnzahlungen und offenen Rechnungen nicht nachgekommen ist. A-pix Entertainment sichert sich daraufhin die Rechte und vertreibt *Under Heaven* fortan als Kaufvideo unter dem neuen Titel *In the Shadows*.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Unter *In the Shadows* vertreibt Image Entertainment den Film als Kauf-Video, während der Film im amerikanischen Kabel-TV unter dem Titel *In a Private Garden* zu sehen war. Die deutsche Erstausstrahlung (VOX, 26.11.2000) erfolgt unter der Übersetzung *Ein himmlischer Garten*.

⁶⁶⁹ Meg Richman, zitiert in: *IndieWire – On the Screen*, http://www.indiewire.com/onthescene/fes_98ClassI_980611_SFwrap.html, [Stand: 7.11.2006].

⁶⁷⁰ Vgl. International Movie Database, in: <http://www.imdb.com/title/tt0120875/trivia>, [Stand: 16.11.2006].

6.2.1 Inhalt und Handlungsverlauf

„Two lovers – the job – the plan – the unexpected – could you choose?“ – Diese Einblendungen, die der Filmvorschau unterlegt sind, fassen den Inhalt der aktualisierten Fassung von *The Wings of the Dove* knapp zusammen. Meg Richman hat den Stoff in ihre Heimatstadt Seattle verlegt; einen Ort, der bis dato nicht häufig als Filmkulisse für literarische Adaptationen genutzt wurde und sich dadurch auch von allen weiteren *The Wings of the Dove*-Transpositionen abgrenzt, die mit London und Venedig den geographischen Vorgaben des Romans folgen. Richmans Adaptation spielt im Jahr 1997, zu einer Zeit, als das James'sche Standesdenken nicht mehr adäquat zu vermitteln ist. Vor diesem Setting verliert Sadoffs Argument, ein Adaptator wähle eine angesehene, kanonische Literaturvorlage, um die kulturell privilegierte Position des Rezipienten widerzuspiegeln, seine Anwendbarkeit.⁶⁷¹ *Under Heaven* setzt vielmehr auf ein junges und für soziale Probleme sensibilisiertes Publikum.

Aus den Romanfiguren Kate und Merton wird ein junges Liebespaar, das seine Zuneigung nicht mehr verstecken muss. Die Intrige entwickelt sich aus der angespannten monetären Situation, da beide von Aushilfsjobs leben und Buck dem Alkoholkonsum nicht abgeneigt ist. Die ersten Sequenzen skizzieren die Ausgangsproblematik: Das Paar hat so wenig Geld, dass Buck Apfelkuchen aus einem Lieferwagen stiehlt, um ihren Hunger zu stillen. Der an diese Szene anschließende Besuch bei Cynthias Mutter schürt zusätzlich die Angst des Mädchens vor einer unsicheren Zukunft, das – im Gegensatz zu Buck – versucht, der finanziellen Misere zu entfliehen. Schweren Herzens trennt sich Cynthia von Buck und nimmt eine Anstellung als Hausdame bei Eleanor Dunston an. Allein auf ihrem beachtlichen Anwesen lebend, sucht die ehemalige Lehrerin eine Pflegerin für die letzten sechs Monate, die ihre Krebserkrankung ihr noch lässt. Schnell freundet sich Cynthia mit ihrer Chefin an und genießt das luxuriöse Leben, das sie nun in deren Haus führt.

Während des wöchentlichen Markteinkaufs in Seattle trifft Cynthia unvermittelt Buck wieder, der nach der Trennung Alkohol und Drogen abgeschworen hat, mittlerweile aber auf der Straße lebt. Mitleid und alte Gefühle, die erneut entflammen, bewegen Cynthia dazu, Buck eine Anstellung als Gärtner zu versprechen. Er wird Eleanor als Cynthias Halbbruder

⁶⁷¹ Vgl. Dianne F. Sadoff, „'Hallucinations of Intimacy': The Henry James Films“, in: Susan M. Griffin (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Lexington: Kentucky UP, 2002, S. 254-278; S. 257.

vorgestellt, und während des Bewerbungsgesprächs wird schnell offenbar, dass Eleanor von dem jungen Mann angetan ist.

Bereits am selben Abend unterbreitet Cynthia ihrem Freund, der fortan im Gartenhaus des Anwesens wohnt, ihren Plan: Buck soll Eleanor heiraten, denn da die kranke Frau keine weiteren Verwandten hat, könnten beide nach deren Tod allein über das Vermögen verfügen. Der Partner zeigt sich zunächst wenig überzeugt, doch Cynthia verführt ihn, um seine Mithilfe zu sichern: „Being poor is fucked up. Save me, Buck!“ (38’05-38’07). So wird der Zuschauer bereits in den nächsten Sequenzen Zeuge von Bucks Bemühungen um Eleanor, doch schnell zeichnet sich ab, dass Cynthias Plan nicht so verlaufen wird, wie sie es sich vorgestellt hat: Buck beginnt, sich in Eleanor zu verlieben.

Fortan steht Cynthias gespaltenes Verhältnis zu ihrer Chefin im Mittelpunkt der Adaptation. Als Eleanor des anderen Tages einen Arzttermin wahrnimmt, nutzt Cynthia die Abwesenheit der Konkurrentin, um Buck zu verführen und sich seiner Gefühle zu versichern. Dabei werden sie von der Haushälterin Mrs. Fletcher ertappt, die Eleanor unverzüglich in Kenntnis setzt. Diese versucht, die Angelegenheit zu ignorieren und befiehlt der Wirtschafterin, nicht darüber zu reden. Buck gegenüber erwähnt Eleanor, dass sie die Wahrheit kennt, dies aber für sie nicht von Bedeutung sei. Sie möchte weiter mit Buck zusammen sein und vergibt ihm. Ihre Versöhnung löst einen heftigen Streit zwischen den beiden Frauen aus, der mit Cynthias Suizidversuch endet. Sie überlebt und kommt im Krankenhaus mit Eleanor überein, dass diese Buck als Leihgabe behalten darf, bis sie stirbt (1’17’50-1’18’56).

Obwohl Eleanor zunächst durch die Liebe zu Buck aufblüht („I feel all clean inside, like the cancer’s not in anymore“; 1’30’15), holt die Krankheit sie letztendlich ein: Sie stirbt im Garten, den Buck während des Sommers kultiviert hat.

Mit vier Sequenzen, die an die Sterbeepisode anknüpfen, schreibt Meg Richman Henry James’ Roman zu einem versöhnlichen Ende fort. Zwar beendet auch in dieser Transposition das Ränkespiel die Beziehung von Cynthia und Buck, doch wird den Protagonisten ein Neuanfang gewährt. Alleinerbe Buck überlässt das Haus Cynthia, die fortan mit ihrer Mutter und ihren Schwestern dort lebt und ihre Krankenpfleger-Ausbildung wieder aufgreift. Buck bezieht eine Blockhütte in den Bergen und finanziert mit seinem Teil der Erbschaft eine eigene Gartenfirma.

6.2.2 Erzählstruktur

Die Adaptation zeichnet sich durch eine radikal-offene Inszenierung von Sexualität aus, was eine signifikante Abweichung von der James'schen Zurückhaltung hinsichtlich der Darstellung intimer Momente bedeutet. Die Liebesszenen der Transposition zeigen schonungslose Nacktheit. Insgesamt werden vier Akte inszeniert, wobei das Gleichgewicht innerhalb des Dreiecksverhältnisses gewahrt wird: Zwei Mal schlafen Buck und Cynthia miteinander, die Protagonisten der beiden weiteren Liebesszenen sind Buck und Eleanor.

Alsberg bemerkt, dass die Adaptation dieser körperlichen Offenheit die Schärfe nimmt, indem sie sie in eine intensiv-sinnliche Welt bettet, die aus den Komponenten Musik, Essen, Kochen und Blumen besteht.⁶⁷² Die Liebesszenen spielen entweder in der traumhaft anmutenden Parallelwelt des Dunstonschen Anwesens oder in unberührter Natur und werden auf der Tonspur von harmonischer Musik begleitet. Im Gegensatz zu den modernisierten Adaptationen von Jacquot und Softley, die in *film noir*-Tradition blaustichige Farben und karge Settings für die Darstellung von Sexualität verwenden, befreit sich Richman von einer genrebedingten Stereotypie.

The majesty of this work, of Meg Richman's fine script and direction, rests first in its embrace of film noir and melodrama and second, in its quiet shattering of the rules that govern these genres. Consequently, as *Under Heaven* enters noir territory with its deception and murderous leanings, the atmosphere which typically prevails (nighttime shadows, etc.) is replaced with bright sunlight, flowers, and waterfalls.⁶⁷³

Die sinnlichen Eindrücke, die Alsberg benennt, werden durch ihre Evokation, jeweils zu Beginn einer Sequenz dominant gesetzt. Dabei fungiert das Einstiegsbild einer neuen Sequenz als thematische Überleitung der vorausgehenden Einstellung. Endet die 20. Sequenz etwa mit dem Marktbesuch der beiden Frauen, setzt die 21. mit einer Detailaufnahme des Lachses ein, der soeben gekauft wurde. In der 21. Sequenz erzählt Cynthia Eleanor von ihrem Exfreund, der ein Alkoholproblem hat, so dass die 22. Sequenz mit der Großaufnahme eines Bierglases anknüpft; der Zuschauer erahnt sogleich, dass Buck in dieser Szene auftreten wird.

Ebenso unmissverständlich wie die inhaltliche Ebene gestaltet die Regisseurin die sprachliche. Im Gegensatz zu Henry James' Roman, einem Spiegelbild der Moralvorstellungen des ausklingenden 19. Jahrhunderts, deutet Richmans Adaptation nicht

⁶⁷² Andrea Alsberg, „Under Heaven“ in: <http://www.filmscouts.com/scripts/film.cfm?Film=und-hea>, [Stand: 15.11.2006].

⁶⁷³ Yazmin Gohnaim, „Under Heaven“, in: *Cinephiles*, http://www.cinephiles.net/Under_Heaven/Film-Synopsis.html, [Stand: 12.11.2006].

nur an, sondern spricht explizit aus. Sie verwendet eine raue Sprache, die vor der häufigen Verwendung von Kraftausdrücken nicht zurückschreckt, wie von Busacks ironische Anmerkung widerspiegelt: „You could take a red pencil to about every third line of dialogue and still know what was going on in the film.“⁶⁷⁴ Zugleich wird die niedere Herkunft Cynthias (und auch Bucks) durch die sprachliche Ebene gebrochen, da ihre Ausdrucksweise sich signifikant von der Eleanors unterscheidet.⁶⁷⁵

6.2.3 Divergenzen

6.2.3.1 Setting

Rezensionen zu *Under Heaven* benennen als markanteste Abweichung vom James'schen Prätext meist den Handlungsort.⁶⁷⁶ Die Grunge-Szene im Seattle des ausgehenden 20. Jahrhunderts fungiert allerdings nicht als ausschließliche Filmkulisse, da Szenen, die Cynthias und Bucks Straßenleben in der Hauptstadt Washingtons zeigen, nur einen geringen Anteil an der Adaptation ausmachen. Überwiegend entwickelt sich die Handlung auf Eleanor Dunstons Anwesen, welches, fernab der Stadt gelegen, mit seiner antiken Einrichtung den Schein vergangener Jahrhunderte evoziert. Cynthias trübe Alltagswelt Seattles wird mit diesem märchenhaft wirkenden Ambiente kontrastiert und enthebt die Handlung eines rein kontemporären Realkontextes.

Meg Richman entfernt sich also nicht völlig von der historischen Terminierung des Prätextes, sondern inszeniert Cynthias Wahrnehmung zweier konträrer Welten durch die Illusion differenter Zeitsphären: Das Leben auf Eleanors Grundbesitz, der deren Reichtum widerspiegelt, bedeutet für Cynthia einen Gegenpol zur Ist-Welt, die durch Geld- und Drogenprobleme belastet ist. Cynthias Wahrnehmung vom Anwesen als vollkommene Paradieswelt wird auf der Tonspur zusätzlich durch harmonisches Vogelgezwitscher intensiviert, das als permanente Hintergrunduntermalung zu hören ist.⁶⁷⁷

⁶⁷⁴ Richard von Busack, “‘Under Heaven’ is a Gen-X Take on James’ ‘The Wings of the Dove’”, in: *Metroactive Movies*, URL: <http://www.metroactive.com/papers/metro/06.25.98/underheaven-9825.html>, [Stand: 23.11.2006].

⁶⁷⁵ Für eine authentische Darstellung wird Dialektberaterin Deena Burke konsultiert.

⁶⁷⁶ Vgl. Mark Englehart, “In the Shadows”, in: *Amazon Editorial Reviews*, URL: <http://www.amazon.ca/exec/obidos/ASIN/1578482283/702-7396331-1244818>, [Stand: 1.11.2006].

⁶⁷⁷ Nachts ersetzen zirpende Grillen den Gesang der Vögel. Vgl. hierzu etwa 59'46-60'00.

Similarly, the 'big house' (symbolizing patriarchal values), which is a melodramatic staple, appears here as an airy flowerpot, luxuriant in spiritual and emotional fertility.⁶⁷⁸

Meg Richman wagt das Experiment, die reflexiven Passagen des Prätextes, die vorwiegend Andeutungen oder Vermutungen beinhalten, in explizite Aussagen umzuwandeln und in eine aktuelle, soziokulturelle Problematik zu kleiden. Die nuancierten Klassenunterschiede, die den Roman des 19. Jahrhunderts kennzeichnen, werden für die Adaptation zeitgemäß angepasst, indem eine starke Kontrastierung die Wahrnehmung der jeweiligen sozialen Stellung erleichtert: Vertreter der gesellschaftlichen Unterschicht – in einer für den Zuschauer realen Figurenzeichnung – treffen auf einen Superlativ der Oberschicht, der durch die reiche und kultivierte Eleanor vertreten wird. Cynthias Unkenntnis bezüglich jener Delikatessen, die für die Erbin alltäglich sind, unterstreicht ihre einfache Herkunft, wie der erste gemeinsame Marktbesuch zeigt:

Eleanor: Do you like seafood?

Cynthia: If it doesn't taste fishy. I like salmon.

Eleanor: Great, okay. Get some dill wheat over there, will you?

Cynthia (geht verunsichert zum Gemüsestand, sieht sich suchend um und fragt schließlich zögernd den Verkäufer):

Hm, do you have any dill wheat? (23'36-23'59)

Cynthia lernt Eleanor und somit das Leben innerhalb der gesellschaftlichen Oberschicht kennen, als sie sich auf deren Stellenanzeige bewirbt. Die soziale Abstufung tritt hier deutlicher zutage als im Roman, da Cynthia als Eleanors Angestellte arbeitet. Richmans Transposition etabliert das Motiv des Sozialneids, um die innere Logik zu wahren, die Kate im Roman zu ihrem Plan getrieben hat.

Ebenso wie *The Wings of the Dove* Kate und Milly als Freundinnen konzipiert, wechseln auch Cynthia und Eleanor schnell von Arbeitsverhältnis zu Freundschaft – eine Tatsache, welche die Differenz hinsichtlich der gesellschaftlichen Position ebenso relativiert wie die Äquivalenz zwischen Milly und Kate dadurch abgeschwächt wird, dass sich beide zwar innerhalb der Londoner Gesellschaft kennenlernen, Kate aber nur durch ihre Tante Zutritt zu diesen Kreisen gewährt wird.

Die Freundschaft zwischen Cynthia und Eleanor wird zu einem Dreiecksverhältnis, als Buck ebenfalls auf das Anwesen zieht. Cynthia gibt ihn als ihren Halbbruder aus, so dass Eleanor nicht einmal vermuten kann, dass eine erotische Komponente in der Bindung der Beiden

⁶⁷⁸ Yazmin Gohnaim, "Under Heaven", in: *Cinephiles*, http://www.cinephiles.net/Under_Heaven/Film-Synopsis.html [Stand: 12.11.2006].

mitschwingen könnte. Der einzige Zweifel, „you [Cynthia] only told me about your sisters“ (34’20), wird durch die Erklärung „he lived with his father“ (34’23) weggewischt.

6.2.3.2 Krankheit und Tod in *Under Heaven*

Stärker als andere Adaptationen akzentuiert *Under Heaven* die Gegensätzlichkeit der beiden Protagonistinnen nicht nur auf gesellschaftlicher, sondern auf existentieller Ebene. Die Adaptation thematisiert die soziale Dimension von materiellen Gütern, die im ausgehenden 20. Jahrhundert an Bedeutung gewonnen haben: Eleanor ist reich, Cynthia arm; dafür wird Eleanor sterben, während Cynthia leben kann. Diese Differenzen führen in der 55. Sequenz zum Eklat zwischen beiden Frauen:

Cynthia: Why are you always giving me stuff? Do you think that could
make things equal between us?
Eleanor: I didn’t realize that things weren’t equal between us.
Cynthia: I have nothing and you have everything!
Eleanor: I have cancer. [...] You’re such a shallow girl, Cynthia. You have
no idea what matters in this world. (73’37-74’18)

Die Divergenzen zwischen Cynthia und Eleanor manifestieren sich bereits innerhalb ihrer Binärpaarung, werden aber durch Bucks Hinzukommen verstärkt. Während Cynthia finanzielle Bedürfnisse über eine Liebesbeziehung setzt, ist für Eleanor die Verbindung zu Buck essentielles Lebenselixier.

Im Gegensatz zu Millys undefiniertem Leiden ist Eleanors Gebrechen explizit organisch angelegt und sogar etikettiert: Sie leidet an Brustkrebs. *Under Heaven* rückt die Krankheit häufig in den Mittelpunkt der Erzählung, gerne auch, um Eleanor mit der gesunden Cynthia zu kontrastieren. So legt Richman zwei Liebesszenen an, in denen jeweils Buck als männlicher Protagonist wirkt. Während der ersten Nacht mit Eleanor hindert ihre Krankheit sie daran, ihre Leidenschaft auszuleben: „No, you can’t touch me, you can’t look at me!“ (53’56). Von ihrem Exfreund wegen ihres Leidens verlassen, schämt sie sich ihrer Narben. Doch Buck zeigt sich einfühlsam und lässt sich nicht von der bilateralen Mastektomie abschrecken, die die Kamera in Detailaufnahme einfängt (56’02) und zu einer „sure-to-be-controversial scene“⁶⁷⁹ macht.

⁶⁷⁹ Ruthe Stein, „Facing Death ‚Under Heaven‘“, in: *San Francisco Chronicle*, 26. Juni 1998, S. 4.

Der Effekt dieser Kameraeinstellung, die in ihrer Direktheit schockiert, wird durch die zuvor gezeigte Liebesszene (Sequenz 35) verschärft, die ebenfalls eine Brust im Detail einfängt – diesmal allerdings Cynthias gesunden und vollen Busen, der von Bucks Händen gestreichelt wird (48'04-48'12).

Henry James stellt seine Protagonistin Milly Theale nicht physisch leidend dar; *au contraire*: Ihre Krankheit wirkt unreal, da sie sich nicht durch wahrnehmbare Anzeichen erfassen lässt. Auch ihren Tod deutet der Roman durch „she has turned her face to the wall“ (WD, 335) lediglich an. Meg Richman hingegen entscheidet sich für eine explizite Inszenierung der Todessequenz. Als Eleanor Buck bittet, sie in den Garten zu tragen, kündigt sich ihr baldiges Sterben an, da die Blumenbeete allein mit der Intention kultiviert wurden, einen Ort des Sterbens zu schaffen. Eleanor entschlüft in den Armen ihres Liebhabers, wobei das fröhlich-bunte und florale Ambiente den tragischen Moment mildert. Auch hier lässt sich ein Bruch mit der traditionellen Filmnarrativik ausmachen, da Richman das Todesmotiv in ein atypisches, sommerliches Setting bettet.

Richmans Adaptation markiert damit eine entscheidende Abweichung von den weiteren, in dieser Arbeit analysierten filmischen Transpositionen, die, der literarischen Vorlage folgend, den Tod der Erbin nur per Teichoskopie vermitteln. Die Symbolik von Herbst, Regen und Dunkelheit fungiert dabei als Substitut für eine unmittelbar inszenierte Sterbesequenz,⁶⁸⁰ worin sich die Schilderung des venezianischen Spätherbstes, die Henry James als Todessymbolik verwendet, wiederfindet: „The weather had changed, the rain was ugly, the wind wicked, the sea impossible [...]“ (WD, 331).⁶⁸¹

6.2.4 Sequenz 29: Die Darstellung der Intrige

In *The Wings of the Dove* sieht Maud Lowder für ihre Nichte ein gesellschaftliches Emporkommen vor, das nur durch eine adäquate Heirat möglich wird; ein Journalist mit geringem Einkommen scheitert als geeigneter Kandidat.

⁶⁸⁰ In Softleys Adaptation kündigt Dauerregen sowohl in London als auch in Venedig Millys baldiges Ende an. Auch dem Sterben von Jacquots Marie, das nur per Teichoskopie wiedergegeben wird, gehen Venezianische Regentage voraus. Zu Schaffners TV-Verfilmung und der BBC-Adaptation können aufgrund der ausschließlichen Studiodrehs keine Aussagen bezüglich der Jahreszeit und des Wetters getroffen werden.

⁶⁸¹ Millys literarische Schwester Effi Briest stirbt im August, zu Beginn der Herbstzeit. Auch Edith Wartons Lily Bart begeht in *The House of Mirth* im Herbst Suizid, ebenso Tolstojs Anna Karenina.

Im 20. Jahrhundert steht es Cynthia frei, eine Beziehung mit Buck zu führen, da die soziale Position respektive der soziale Aufstieg der Frau nicht länger an eine entsprechende Ehe gebunden sind. Dennoch scheint für Cynthia eine Beziehung ohne finanzielle Sicherheit unmöglich. In einer Parallelmontage wird ihr Ehrgeiz mit Bucks *laisser-faire*-Haltung kontrastiert, die am Ende zur Trennung führt. Während die junge Frau Zeitungsinserte studiert, spielt Buck Billard und trinkt. Als er abends nach Hause kommt und seiner Freundin ein abgepacktes Stück Fleisch, welches er gestohlen hat, als Abendessen präsentiert, beschließt diese den Auszug aus der gemeinsamen Wohnung (12'05-15'49).

In der 29. von insgesamt 74 Sequenzen unterbreitet Cynthia Buck die Idee, Eleanors Erbe zu sichern (nach 38'07 Min. von insgesamt 108'44 Min). Der Plan wird geboren, als die junge Frau sieht, welchen Eindruck ihr (Ex-) Freund auf Eleanor macht. Beim Vorstellungsgespräch, das die vorausgehende Sequenz auf die Leinwand bannt, backt Eleanor einen Apfelkuchen, von dem Cynthia kosten soll. Da diese Kaugummi kaut, reicht Eleanor den Apfelschnitt verschämt an Buck weiter, der unbeholfen abbeißt. Die evaske Apfelszene ist als Detailaufnahme von Eleanors Hand und Bucks Mund in der Bildmitte komponiert, im Hintergrund (und zugleich zwischen Hand und Mund situiert) verdeutlicht eine Großaufnahme von Cynthias Gesicht ihre Beobachterrolle. Im folgenden Schuss-Gegenschuss-Verfahren wird deutlich, dass Cynthia Eleanors Gefühle verstanden hat: Ihr Gesicht, das Buck versonnen anblickt, wird von einer Aufnahme Cynthias abgelöst, die die Situation analysiert, indem sie von Eleanor zu Buck blickt (34'41-35'07).

Später, als Cynthia Buck bei seinem Einzug ins Gartenhaus hilft, tastet sie sich langsam an die Vorstellung ihres Plans heran, indem sie fragt: „Do you think she's pretty?“ (35'50). Buck reagiert mit Unverständnis, doch Cynthia vertieft ihre Idee:

Buck: Why are you so fucking psycho?
Cynthia: You could consider marrying her and you could have all of this.
Buck (ironisch): Yeah, right. Like she's dying to marry me. Like I'm the type of guy she's been waiting for all her life.
Cynthia: You could make everyone fall in love with you, Buck. That's your talent.
Buck: What are you cooking up?
Cynthia: Nothing, just – if she fell in love with you you'd be set for life. (36'38-37'36)

Während des Dialogs schlägt sich Cynthias Dominanz über Buck in der Bildkomposition nieder, da sie auf seinem Schoß sitzt und ihn somit um eine Kopflänge überragt. Auch ein

Kuss wird ihm erst gewährt, nachdem sie ihn an die Bedingung “save me” (38’10) geknüpft hat.

Die Intrige wird in *Under Heaven* in der 47. Sequenz (63’29) durch Mrs. Fletcher aufgedeckt, deren Figur insgesamt nur dreimal auftritt. Bereits ihre erste Bildschirmpräsenz charakterisiert die Hausdame als negative Figur, vor der Eleanor sich fürchtet:

Cynthia: She’s not very friendly.

Eleanor: Not very friendly? She’s terrifying! But she’s worked here since I’ve been a child. I used to hide in the closet when she came and even now I’m scared to replace her. I still hide in the closet.
(22’28-22’43)

Dreht Milly, nachdem Lord Marc sie über Kates und Denshers Verlobung informiert, „her face to the wall“, führt Eleanors Erkenntnis über Cynthias und Bucks wahre Verbindung nicht zu ihrem Tod, vielmehr beschließt die Erbin der *Under Heaven*-Adaptation weiterzuleben. Diese Entscheidung trifft sie während eines Überlegungsprozesses, der durch die Sequenzen 48-51 (65’20-65’58) angedeutet wird: Eine Halbtotale der Erbin, die nachdenklich in ihrem Zimmer sitzt und aus dem Fenster blickt, wird von einer Großaufnahme abgelöst, die Buck fokussiert, der im Garten arbeitet. Dem Zuschauer eröffnet sich dadurch ihr Blickfeld und zugleich, wer Gegenstand ihrer Reflexion ist. Nachts wartet Buck jedoch vergeblich darauf, dass Eleanor ihm von ihrem Fenster aus zuwinkt – ein Ritual, das beide seit ihrer ersten Liebesnacht verbindet. In der nächsten Sequenz aber, am folgenden Morgen, präsentiert sich Eleanor gut gelaunt. Lebensbejahende Argumente haben die Entscheidungsfindung letztendlich dominiert, wie ihre Aussage „I feel much better than yesterday“ (1’06’24) versinnbildlicht, die sich sowohl auf ihren Gesundheits-, als auch auf ihren Gemütszustand beziehen lässt. Eleanor fährt mit Buck in ein Autohaus und kauft ihm einen Truck, den sie auf seinen Namen zulässt. Danach fahren sie in die Berge, wo sie miteinander schlafen. Erst während des Aktes eröffnet Eleanor Buck ihr Wissen und den daraus resultierenden Entschluss:

Eleanor: I know what you’re doing, Buck. I didn’t say I wanted you to stop.

Buck: I don’t wanna lose you, Ely.

Eleanor: I don’t wanna lose you, either. I forgive you.

DeWolfe interpretiert diese Wendung wie folgt: „Eleanor seems to know her role in this diorama and willingly accepts it rather than pushing aside someone who can give her passionate love during her last days on Earth. This is a believable turn of events.”⁶⁸² Die Erbin beschließt, trotz ihrer Kenntnis um die Intrige, die Beziehung fortzuleben, doch ihre Toleranz erweist sich im weiteren Verlauf als unnötig; Buck verliebt sich wirklich. Nun ist es Cynthia, die Opfer ihrer eigenen Intrige wird. Sie spürt die Distanz des Geliebten, als er vom Ausflug zurückkehrt und konstatiert entsetzt, dass er sich in Eleanor verliebt.

Ab der 54. Sequenz entfernt sich die Verfilmung von der literarischen Vorlage, indem sie, mit dem Fortleben der Erbin, den letzten zwei Dritteln der Transposition zugesteht, die emotionalen Spannungen des sich entwickelnden Dreiecksverhältnisses als vorherrschendes Thema agieren zu lassen. Bucks Liebe zu Eleanor stellt eine signifikante Abweichung von der Mertonschen Pflichterfüllung dar, die der Roman skizziert. Der Film schafft damit Verständnis für Bucks finale Entscheidung gegen Cynthia, die sich bereits vorab durch ihre Eifersucht auf die Erbin abzeichnet. Im Roman zerbricht die Beziehung zwischen Kate und Densher an seinen erst *post mortem* gewachsenen Gefühlen für Milly. „Her memory’s your love. You *want* no other“ (WD, 407).

6.2.5 Der Garten als Handlungsraum

Da, wie bereits festgehalten, in *The Wings of the Dove* die äußere Handlung hinter die Darstellung von Innensichten tritt, fällt den Außenräumen nur wenig konnotative Bedeutung zu. Die Gedanken der Reflektorfiguren entwickeln sich unabhängig von lokalen oder temporalen Konstellationen. In *Under Heaven* hingegen fungiert der Garten nicht allein als Kulisse, sondern erfährt seine konnotative Erweiterung, indem er als motivischer Raum eine Verbindung zur Handlung schafft.

Ein Garten wird als kultivierter, begrenzter und beschützter Raum definiert, der, im Gegensatz zur unberührten Natur, immer eine Sphäre menschlicher Tätigkeit darstellt.⁶⁸³ So auch in Richmans Adaptation: Auf Eleanors Wunsch hin soll ein wildes Stück Natur in einen bunt blühenden Garten verwandelt werden.

⁶⁸² Mike DeWolfe, „Under Heaven“, in: *Apollo Movie Guide*, URL: http://www.apollguide.com/mov_fullrev.asp?CID=2708, [Stand: 2.11.2006].

⁶⁸³ Vgl. Horst und Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen: Francke, 1997, S. 172-176; S. 172.

Auf der Ebene einer kohärenten Handlungsfolge fungiert dieser Außenraum zunächst als Möglichkeit, die Verbindung zwischen Eleanor und Buck zu etablieren. Das Gartenprojekt liefert Cynthia einen Vorwand, Buck auf das Anwesen zu schleusen und ihren Plan in Bewegung zu setzen, obgleich dieser keine gärtnerischen Fähigkeiten besitzt: „I don't have green thumbs“ (33'21).

Abgesehen von einer logischen Plotverknüpfung werden dem Garten in der Adaptation weitere Funktionen zugewiesen. Über ihn wächst die Liebesbeziehung zwischen Eleanor und Buck, wobei Richman das Motiv auch humoristisch einsetzt, da der erste intimere Moment als Tanz zum Gesang der *Screaming Trees* auf die Leinwand gebannt wird (45'50). Auch der Höhepunkt der emotionalen Bindung, die symbolische Hochzeit, wird in Verbindung mit dem Gartenthema realisiert. Buck leistet in der Idylle der Blumenbeete den Treueschwur, indem er ihr einen Ring überstreift, den er aus einem Gänseblümchen geflochten hat (84'06-85'40).

Eleanor wünscht sich einen „little secret garden“, (38'27) „that just bursts with colour“ (40'34). Dieser farbenfrohe Platz, der Fröhlichkeit und Unbeschwertheit vermitteln soll, bildet einen Kontrastraum zu ihrer Krankheit. „Richman, who started out as an abstract painter, is a strongly visual filmmaker. She makes great use [...] of the garden Buck plants for Eleanor, overflowing with spring flowers.“⁶⁸⁴

Hinzu tritt die Assoziation des himmlischen Gartens Eden. Der begrünte Naturort wird von Eleanor als Zuflucht verstanden, in dem die Wunschvorstellung eines glücklichen Zustands, den Problemen der gegenwärtigen Realität entgegengesetzt werden kann.⁶⁸⁵ So sucht sie sich den Garten auch als Ort des Sterbens aus. Sie stirbt im Sommer, während die Blumenbeete, die Buck zuvor kultiviert hat, in voller Blüte stehen.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Ruthe Stein, „Facing Death ‚Under Heaven‘“, S. 4.

⁶⁸⁵ Horst und Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, S. 174.

⁶⁸⁶ Die vorausgehende Sequenz beinhaltet eine Feier anlässlich des amerikanischen Unabhängigkeitstags, der am 4. Juli begangen wird.

6.2.6 Figurenzeichnung und -konstellation innerhalb des Dreiecksverhältnisses

6.2.6.1 Cynthia und Eleanor

Die beiden Protagonistinnen unterschiedlicher Provenienz und unterschiedlichem Charakters finden zueinander, da Cynthia sich um die ausgeschriebene Stelle als Pflegerin bewirbt. Als Qualifikation benennt sie ihre abgebrochene Ausbildung zur Krankenschwester, die sie nach Eleanors Tod wieder aufgreift: „I always wanted to be a nurse.“ (17'36). Ihre Figurenzeichnung wird dadurch einfühlsamer gestaltet als die Kate Croys, die eine Abneigung gegen Krankheiten verspürt: „I'm a brute about illness. I hate it. [...] From illness I keep away“ (WD, 218).

Drehbuchautorin Meg Richman legt Cynthia nicht von Natur aus als den schlechten Menschen an, der sich hinter ihrem Plan vermuten lässt. Die Exposition charakterisiert sie als hilfsbereit und mitfühlend, da sie einem kleinen Mädchen ein Stück des abgepackten Apfelkuchens anbietet, den Buck aus einem offenen Lieferwagen gestohlen hat. Vorab fragt sie umsichtig den Vater, ob seine Tochter Zucker essen darf: „It's [the apple pie] actually got fruit in it, so it's not that bad“ (1'08). Die Einführungssequenz stellt die junge Frau somit als großzügig und hilfsbereit dar, dennoch beinhaltet diese Minisequenz auch vorwarnende Kritik: Sofern Cynthia über Besitz verfügt, teilt sie großmütig, doch die Güter, über die sie verfügt – zu Beginn ein Kuchenstück, im weiteren Verlauf Eleanors Vermögen – sind Eigentum anderer.

Cynthias Definition eines guten Menschen steht in linearer Verbindung zu dessen materiellem Besitztum: „I'd be a good person if I were rich.“ (88'39). Dieser Verknüpfung folgend wertet sie auch Eleanors Charakter: „it's so easy to be all sweet the way she is when you haven't had to struggle your entire life.“ (72'30)

Die feine Nuancierung von Standesgrenzen, die in *The Wings of the Dove* die Protagonisten definiert und differenziert, war für die zeitgenössischen Rezipienten durchaus greifbar, gehörte sie doch zu deren soziokulturellem Alltag. Das 20. Jahrhundert, aus dem das ein selbstverständliches Klassendenken weitgehend eliminiert ist, fordert folglich eine offensichtlichere Definition von gesellschaftlichen Abstufungen.

Die soziale Kluft zwischen Kate und Milly evoziert die 1998er Version anhand ihres Umfelds. Denn während das Ambiente der Wohnwagenpark-Siedlung Cynthia als der

Unterschicht angehörend klassifiziert, genießt Eleanor die Vorteile eines ländlichen Anwesens, das sie der Oberschicht zuordnet.

Auch die national bedingten Charakterunterschiede, die sich in Henry James' binärer Opposition von alter und neuer Welt äußern, kleiden sich in ein modernisiertes Gewand. Die Gegensätzlichkeit der weiblichen Figuren tritt bereits während des Bewerbungsgesprächs, also ihrer ersten Begegnung, hervor: Cynthia rät Eleanor, die Bewerber nach persönlichen Favoriten zu befragen. Mit der Begründung, „you can tell a lot about a person by that“ (18'28), wird sie zu Richmans *porte parole*, die den Zuschauer darauf hinweist, dass diese Szene das Grundverständnis für die Unterschiedlichkeit der beiden Frauen legt. Eleanors Lieblingslied der Beatles, *While my guitar gently weeps*, charakterisiert sie, ebenso wie ihr Lieblingstag Sonntag, als ruhige Persönlichkeit, während Cynthias favorisiertes Datum, Freitag Nacht, sie als lebhaften Menschen ausweist. Ihr bevorzugter Beatles-Hit *Lucy in the Sky with Diamonds* verrät eine Affinität zu Drogen, die Eleanor allerdings nicht entschlüsseln kann: „That tells me nothing“ (18'42).⁶⁸⁷

Die Freundschaft zwischen Cynthia und Eleanor, die auf einer beiderseitigen Authentizität fußt, wie die Kameraeinstellungen beweisen, die beide stets in gleicher Einstellungsgröße und -ebene vereinen, findet dort ihr Ende, wo die Rivalität um Buck beginnt. Mit seinem Einzug ins Gartenhaus zeigen die Bildausschnitte nicht mehr Cynthia und Eleanor gemeinsam, sondern Buck in wechselnder Anordnung mit einer der beiden Frauen, während die jeweils andere von der Kamera alleine eingefangen wird. Von Beginn der Dreierkonstellation an bis zum Ende des Films sind nur noch vier Einstellungen zu verzeichnen, in denen Eleanor und Cynthia alleine *sur scène* sind. Isoliert betrachtet, reflektiert dieses Szenenquartett den jeweiligen emotionalen Zustand der Erbin.⁶⁸⁸ Zunächst empfindet Eleanor Mitgefühl für die vermeintlich einsame Cynthia und will sie mit einem Geschenk trösten (Sequenz 43); eine Emotion, die sich in der 48. Sequenz in Enttäuschung wandelt, nachdem Mrs. Fletcher sie über das Liebesverhältnis der „Halbgeschwister“ in Kenntnis gesetzt hat. Mit der 55. Sequenz wird die Frage aufgeworfen, ob Eleanor nur unschuldiges Opfer der Intrige ist oder selbst zur Täterin wird, denn Cynthias Suizidversuch nimmt die Kranke in der folgenden Sequenz als ihren Fehler auf sich (76'50). Sie schenkte

⁶⁸⁷ Dieses Lied stammt aus der drogeninspirierten Phase der Beatles. Bis heute bleibt umstritten, ob die Anfangsbuchstaben das Akrostichon der Droge „L(ucy)S(ky)D(iamonds)“ ergeben. Vgl. Nicholas Schaffner, *The Beatles Forever*, Harrisburg, 1977, S. 77.

⁶⁸⁸ Sequenz 43: Eleanor schenkt Cynthia ein Kleid; Sequenz 48: Beide treffen in der Küche aufeinander, nachdem Mrs. Fletcher das Paar beim Liebesakt überrascht hat; Sequenz 55: Eleanor macht Cynthia erneut ein Geschenk: Steine als Souvenir von ihrem Ausflug mit Buck; Sequenz 60: Im Krankenhaus kommt es zur Aussprache.

der Nebenbuhlerin Steine, die sie gemeinsam mit Buck gefunden hat und betont: „We [Hervorhebung der Verfasserin] found them shining in the water.“ (73’37). Hat sie der Freundin also absichtlich ihr Glück mit Buck vor Augen geführt, um sie eifersüchtig zu machen?

Vor dem Hintergrund, dass Eleanor Elefanten als Lieblingstiere benennt, da sie niemals vergessen (18’48), ergibt sich die Rachethese als logische Reaktion auf die entlarvte Intrige. Cynthias versuchter Selbstmord motiviert jedoch Reue und eine Aussöhnung mit der Freundin. Die Versöhnung wird auch kompositorisch visualisiert: Mit der 62. Sequenz beginnend, werden alle drei Protagonisten wieder gemeinsam gezeigt. Es scheint, als sei der Kampf um Buck nun in den Hintergrund gerückt und durch eine reine Frauenfreundschaft ersetzt worden. So verbringen die drei in Sequenz 68 den Abend gemeinsam vor dem Fernseher. Sie sind in identischer Einstellungsgröße zu sehen, doch während zwischen Buck und Eleanor eine Lücke klafft, scheint Letztere mit Cynthia zu verschmelzen. Zudem ist es die Freundin, die Eleanor Erleichterung verschafft, als die Schmerzen sie am Ende übermannen, während Buck nur hilflos zusehen kann.

6.2.6.2 Cynthia und Buck

Kennzeichnend für die Passivität, die dem männlichen Teils der Trias während des gesamten Handlungsverlaufs anhaftet, ist die Krankenhaus-Sequenz (76’55-78’42). Die beiden Frauen verhandeln über Buck, ohne dass dieser anwesend ist. Sie schließen einen Kompromiss, der beinhaltet, dass Cynthia Buck nach Eleanors Tod wiederbekommt – „it’s only a loan.“ (78’40). Der Gärtner wird somit in *Under Heaven* zu dem fremdbestimmten Objekts, das im Roman Kate Croy personifiziert.

Nach Eleanors Tod entwickelt sich Buck aber zur handlungslenkenden Figur, welche die Trennung fordert. Seine nun dominante Position wird dadurch unterstrichen, dass er an Cynthias Stelle die finale Aussage Kate Croys, „we shall never be again as we were“ (WD, 407), verbalisiert: „I’m not who I was before.“ (104’54).

Seine Figur erlebt einen bedeutsamen Wandel vom antriebslosen *fainéant* zu einem verantwortungsbewussten Unternehmer. Eine Entwicklung, die die vorausgegangenen Sequenzen nicht vorausahnen lassen und die Schulgasser in Frage stellt: „That Buck, who

customarily brought home dinner by shoplifting, should suddenly develop a conscience at the end of the film seems a bit farfetched.”⁶⁸⁹

Für Buck spielt Geld nur eine untergeordnete Rolle. Seine Beteiligung an Cynthias machiavellistischem Vorhaben ist demgemäß – aus wohlwollender Perspektive begründet – mit seiner Liebe zu ihr zu erklären. Kritischer beleuchtet resultiert seine Passivität aus einer Bequemlichkeit, keinen Widerstand leisten zu müssen.

Die ersten Filmsequenzen vermitteln dem Zuschauer, dass Cynthias Beziehung zu Buck nicht nur von finanziellen Nöten, sondern auch von Alkoholproblemen geprägt ist: Auf der einen Seite veranlasst Bucks Bierkonsum Cynthia zum Auszug, auf der anderen Seite führt ihre eigene Erfahrung mit hochprozentigem Hustensaft die beiden wieder zusammen.

Die Expositionsequenzen begleiten das Paar auf ihrer Busreise zu Cynthias Mutter. Cynthia bewahrt Buck davor, bei ihrer Familie einen schlechten Eindruck zu machen, indem sie ihm die Hustensaftflasche wegnimmt und alleine austrinkt. Sie will verhindern, dass ihre Mutter Buck betrunken sieht, doch nichtsdestotrotz erkennt diese schnell Bucks Problem. Mit dem Alkoholgehalt einer ganzen Hustensaftflasche im Blut glaubt Cynthia des Nachts, Gott spräche zu ihr. Sie hört eine Stimme, die ihr rät, für immer mit Buck zusammen zu bleiben: „You’re feared that Buck will never become a man and get his life together, but listen to me. [...] Stay with him.“ (6’38-7’12). Als sie Eleanor dieses Erlebnis schildert, ermuntert diese Cynthia, den Kontakt nicht abubrechen: „If God spoke to me, I’d at least stay in touch“ (29’19). Auch Cynthia deutet die Gott-Episode als sakrale Segnung ihrer Liebe, obgleich weitere Figuren Cynthias Erlebnis relativieren, indem sie aussagen, ebenfalls nach dem Konsum von Hustensirup, Gespräche mit Gott zu führen geglaubt haben.

Bereits am nächsten Tag macht sich Cynthia auf den Weg zu Bucks Wohnung, die er nicht länger bewohnt. Die folgende Einstellung zeigt Cynthia in der Halbnahen, wie sie das Fensterglas küsst, in dem sie sich spiegelt – ein Ausdruck ihrer Sehnsucht nach dem Exfreund und Zeugnis wahrer Gefühle.

In Sequenz 27 finden Cynthia und Buck wieder zueinander, doch ihre Liebe fußt auf einer Lüge: Die junge Frau gibt ihren Liebhaber als ihren Halbbruder aus, um ihm ebenfalls eine Anstellung auf dem Dunstonschen Anwesen zu verschaffen. Bereits hier zeichnet sich ab, dass Cynthia nicht bereit ist, ihren neuen Lebensstandard zugunsten der Beziehung

⁶⁸⁹ Barbara Schulgasser, „*Under Heaven Bad Copy of The Wings of the Dove*“, S. 10.

aufzugeben. So bleibt Buck keine Wahl: Spielt er das Spiel nicht mit, verliert er Cynthia erneut.

Erst als Cynthia merkt, dass ihr Freund sich wirklich in Eleanor verliebt, scheint das Gelingen des Plans – und somit der finanzielle Aspekt – in den Hintergrund zu rücken. Nachdem Buck mit Eleanor geschlafen hat, treffen beide in der Küche auf Cynthia. Letztere reagiert gereizt auf die vor Glück übersprudelnde Eleanor („have you had too much to drink?“; 58'46); sie spürt, dass Bucks Gefühle für die Nebenbuhlerin authentisch sind. Anhand der folgenden 44. Sequenz wird Cynthias Vermutung bestätigt, wenn auch zunächst nur in der Zuschauerwahrnehmung: Buck wartet nachts an seinem Fenster, um Eleanor zuzuwinken, die ebenfalls von ihrem Fenster aus Ausschau nach ihm hält (59'46-1'00'00).

Analog zu den wachsenden Gefühlen für Eleanor nehmen Bucks Gefühle für Cynthia ab: „I can't be with both of you at the same time“ (70'48). Fortan versucht Cynthia, einen Keil zwischen den Partner und die Erbin zu treiben. Als sie spürt, dass sie Bucks Emotionen nicht beeinflussen kann, versucht sie, Eleanor zu verletzen: „Buck's biggest talent's making girls fall in love with him“ (58'33). Obgleich Cynthia Initiatorin der planmäßig verlaufenden Intrige ist, bringt ihre Eifersucht einen Zwiespalt der Gefühle mit sich, bei dem das kühn-rationalen Vorhaben von intuitiv-emotionalen Empfindungen überlagert wird.

6.2.6.3 Eleanor und Buck

Im hochtechnologisierten, multikulturellen und liberalen Amerika des Jahres 1998 lässt sich das mindere Ansehen, das dem Journalistenberuf in der Londoner Gesellschaft von 1902 anhaftet, nicht mehr nachvollziehen. Im ausgehenden 20. Jahrhundert, in dem Grenzen jeglicher Art immer stärker verwischen, muss eine anders gelagerte Argumentation gewählt werden, um Kates Konflikt zu transponieren, der ihre Liebe zu Densher kompliziert und unmöglich macht. So wird der schlecht situierte, aber intellektuelle Merton Densher in *Under Heaven* zu einem Charakter, der in der zeitgenössischen Wahrnehmung eindeutig negativ behaftet ist: Er ist ein arbeitsloser Tagträumer, dessen Leben sich um Alkohol, Spiel und Diebstahl dreht. Sowohl er als auch Cynthia bewegen sich am unteren Rand der Gesellschaft, doch während Buck sich damit begnügt, strebt Cynthia eine Verbesserung an und verlässt den Partner. Auch ihre Mutter, selbst von drei alkoholabhängigen Ehemännern geschieden, warnt vor dem totalen Absturz, den eine Ehe mit Buck bedeuten würde: „You have my genes so better watch out. I ruined my life.“ (8'34).

Zu Beginn wirbt Buck nur Cynthia zuliebe um Eleanor, so dass während des ersten Kusses seine Antwort auf Eleanors Frage "Have you been flirting with me or do you just flirt with everyone?" wahrheitsgemäß "I flirt with everyone" (53'13-53'30) lautet. Im Verlauf der Transposition aber beginnen sich seine Empfindungen zu verändern. Stellt Cynthia in der 46. Sequenz, in der Mrs. Fletcher die angeblichen Halbgeschwister in flagranti überrascht, egoistisch fest: „What's the worst that can happen? She'll fire us and we'll have to live somewhere else“, zeigt Buck Empathie: „The worst thing that can happen is how she'd feel if she found out“ (63'00-63'13). Bucks emotionale Entwicklung kulminiert in Sequenz 54. Statt zu beantworten, ob er Eleanor liebe, weicht er Cynthias Blick aus und senkt stumm den Kopf. Seine Gesprächspartnerin versteht auch ohne Worte: „You're falling in love with her!“ (72'20-72'32).

Die vorausgegangenen Szenen, die Bucks Ehrlichkeit als konsequentes und markantes Handlungsmuster etabliert haben, versichern dem Zuschauer, dass das Liebesgeständnis authentisch ist, das er vor Eleanor ablegt: „I've never loved anyone like this before“ (75'06).

Wie steht es um Eleanors Gefühle für Buck? Empfindet sie ebenfalls wahre Liebe oder nutzt sie den Gärtner nur als sprichwörtliches „Mittel zum Zweck“, da seine Zuneigung ihr neuen Lebensmut und das Gefühl verleiht, gesund zu sein. „I think it's because this love is so strong [...]. I wanna live. And I wanna be with you forever. [...] I wanna teach again and have a family. (90'18-90'36). Wie in *The Wings of the Dove* stärkt das „by the doctor's direction“ (WD, 249) verordnete Liebesgefühl die Protagonistin.

Webster vertritt die These, dass allein Eleanors Krankheit, die sie von ihrem früheren Leben abschneidet, die Beziehung zu Buck zulässig macht. „It's difficult to think that a Boston-bred blueblood such as Eleanor would see dull Buck as anything more than the bumbling hulk that he is.“⁶⁹⁰ Die These wird durch Johns Vergleich gestützt, der Bucks Verhältnis zu Eleanor mit Lawrences Roman *Lady Chatterley's Lover* assoziiert: „What is she like? Lady Chatterley fucking the gardener?“ (51'50).⁶⁹¹ Stellt die Adaptation also eine Spiegelung der Lawrenceschen Idee dar, bleibt die Wiederbelebung von Eleanors Weiblichkeit, die sie durch Bucks Körperlichkeit erfährt, ebenso einseitig wie die sexuelle Erfüllung, die Constance Chatterley in der Affäre mit Mellor verspürt.

⁶⁹⁰ Dan Webster, „'Under Heaven' is Under-Powered“, in: *The Spokesman Review*, 21. August 1998, S. 31.

⁶⁹¹ D.H. Lawrences Werk, das im Erscheinungsjahr 1928 einen Skandal hervorruft, befasst sich mit den Klassenunterschieden zwischen englischer Arbeiterklasse und Oberschicht. *Lady Chatterley* bricht mit den vorherrschenden Moralvorstellungen und findet ihr erotisches Heil in ihrer unkonventionellen Liebesbeziehung zum Arbeiter Oliver Mellors.

6.2.6.4 Die Trias als „einsame Insel“ oder: Meg Richmans Verzicht auf Nebenfiguren

Die Analogie zu *Lady Chatterley's Lover* wird von Bucks Freund John angedeutet, der einzigen Figur, die die Trias kontinuierlich durch die Handlung begleitet. Dieser Charakter verzeichnet zwar nur kurze Auftritte, fungiert aber als signifikanter Reflektor, der, von seinem neutralen Standpunkt aus, dem Paar entgegengesetzt wird. Durch ihn wird nicht nur Bucks und Cynthias Vorhaben in Frage gestellt, sondern auch auf kommende Probleme vorgegriffen.⁶⁹² So warnt John seinen Freund davor, Cynthia zu verletzen, der jedoch lediglich konstatiert: „Cynthia's indestructable“ (52'15).

Johns Figur hat kein Äquivalent aus *The Wings of the Dove*. Die weiblichen Nebencharaktere Susan Shepherd und Maud Lowder werden aus der Adaptation ausgeschlossen. So sind die Akteure in *Under Heaven* alleine für ihre Handlungen verantwortlich, ohne von korrigierenden oder lenkenden Instanzen beeinflusst zu werden.

Neben John treten drei jedoch, in Einzelsequenzen, drei weibliche Nebenfiguren auf, welche die, im Prätext männlich angelegten Figuren Sir Luke Strett, Lord Mark und Lionel Croy personifizieren. Ihre Funktion ist jedoch darauf begrenzt, Informationen zu vermitteln, die die Handlung vorantreiben. Somit stehen sie als Substitut für filmtechnische Hilfsmittel, wie den „voice-over“ oder die Einblendung, auf die Richman, Henry James' formalästhetischem Verfahren ähnlich, verzichtet. Die Illusion von Unmittelbarkeit wird erhalten, indem die Handlung nicht durch künstliche Verfahren die Realität der Darbietungsform „Film“ betont.

Sir Luke Strett wird in der modernisierten Transposition durch eine weibliche Ärztin ersetzt, deren Rolle aber nicht mit der Bedeutung belegt ist, die Henry James' Mediziner zugeteilt wird. Sie tritt lediglich in der 67. Sequenz auf, um Eleanors schlechter werdenden Zustand zu bestätigen. Ihren Rat, ins Krankenhaus zu ziehen, schlägt die Patientin aus; sie möchte in ihrer vertrauten Umgebung sterben.

Als weitere Nebenfigur ist Cynthias Mutter zu nennen, die eine Analogie zu Lionel Croy impliziert. In einem Wohnwagen-Park lebend, steht sie für ihre Tochter als Mahnmal einer gescheiterten Existenz. Ihr Einfluss führt zwar zur vorübergehenden Trennung von Buck, ist aber nicht stark genug, da das Paar wieder zueinander findet.

⁶⁹² Als John Cynthia und Buck auf dem Dunstonschen Anwesen besucht, versucht er, die Sinnlosigkeit des Lügengebildes um die Halbgeschwister zu verdeutlichen, wie das vorangegangene Kapitel durch die Lady Chatterley-Assoziation verdeutlicht.

Dem dritten und letzten weiblichen Charakter, der im Verlauf der Transposition einen kurzen Auftritt verzeichnet,⁶⁹³ Mrs. Fletcher, wird die signifikante Rolle Lord Marks zuteil, die Intrige zu entlarven.

6.2.7 Rezeption

Nur ein Jahr nach Iain Softleys Adaptation von *The Wings of the Dove* erschienen, muss sich Meg Richmans Transposition oft einen direkten Vergleich gefallen lassen. So wird die Modernisierung, in Abgrenzung von der historischen Softley-Produktion, gerne als „Generation X“-Version des Henry James-Romans bezeichnet.⁶⁹⁴

Obwohl der Film 1998 Nominierungen während des renommierten Sundance Festivals und des Norwegischen Haugesund Film Festivals aufweisen kann, läuft er nur kurze Zeit in den Kinos, bevor er als Kaufvideo vertrieben wird. Das aktualisierende Adaptationsverfahren, das *Under Heaven* vornimmt, fällt bei vielen Kritikern, wie etwa von Busack, durch, der die Transposition mit einem Laiendrama gleichsetzt: [It] has the scent of secondhand experience [...], complete with blocky morals; a happy, beautiful death; and a preposterous renunciation.⁶⁹⁵

Andere wiederum sehen gerade durch die Modernisierung die Romanaussage gewahrt, wie Dederer verdeutlicht:

But her film, for all its contemporary clothes and its beer-swilling grungy hero, gets closer to the moral force that informs James' work. Richman's script shows an understanding of the way circumstance can at once reveal and create a moral center in a person.⁶⁹⁶

Auch DeWolfe schätzt Richmans Adaptation wegen ihres Realitätsbezugs: “Its surprising resolution – and the evolution of the characters that leads to it – lifts this film above many other movies that have tried to use similar themes: last loves, con jobs, and drifters who are sheltered by wealthy benefactors.”⁶⁹⁷

⁶⁹³ Die jeweilige Bildschirmpräsenz beträgt 1'15 Minuten für die Ärztin, Cynthia's Mutter ist 3'51 Minuten zu sehen, Mrs. Fletchers dreimaliges Auftreten summiert sich auf 1'04 Minuten.

⁶⁹⁴ Vgl. Richard von Busack, “A New *Wings*”, <http://www.metroactive.com/papers/metro/06.25.98/underheaven-9825.html>, [Stand: 2.11.2006].

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Claire Dederer, “Don't hate my film because it's beautiful”, in: *Seattle Weekly*, 25. März 1998, URL: <http://www.seattleweekly.com/film/9812/film-dederer.php>, [Stand: 3.11.2006].

⁶⁹⁷ Mike DeWolfe, „Under Heaven“, in: *Apollo Movie Guide*, http://www.apolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=2708, [Stand: 2.11.2006].

6.3 Zwischen Historienfilm und Modernisierung : Iain Softley, *Wings of the Dove* (USA / England, 1997)

Im direkten Vergleich mit *Under Heaven* gilt für Iain Softleys Transposition aus dem Jahr 1997: Mehr Aufsehen, mehr Presse, mehr Auszeichnungen. 1998 wird *Wings of the Dove* mit 4 Oscar-Nominierungen bedacht,⁶⁹⁸ im gleichen Jahr erringt die Adaptation bei den BAFTA-Verleihungen zwei Preise und drei Nominierungen, weitere dreizehn Auszeichnungen und vierzehn Nominierungen folgen.⁶⁹⁹

Auch Film- und Literaturwissenschaft setzen sich, hinsichtlich aller bis dato erschienenen *The Wings of the Dove*-Bearbeitungen, fast ausschließlich mit der populären Softley-Version auseinander, wobei besonders Robin Woods Monographie hervorzuheben sei.

Dieser Version wird besonders viel Aufmerksamkeit zuteil, da Henry James durch insgesamt fünf Adaptationen seiner Werke während der Jahre 1996-1999 in den Fokus des Interesses rückt. Eingeläutet von Jane Campions *Portrait of a Lady* (1996) und Agnieszka Hollands *Washington Square* (1996), folgen 1997 und 1998 die beiden *The Wings of the Dove*-Transpositionen von Iain Softley und Meg Richman. 1999/2000 knüpft Kostümfilm-Urgestein James Ivory mit der Transposition von *The Golden Bowl* an diese Reihe an.

Iain Softleys Filmographie zeugt von Abwechslungsreichtum: Sein Regie- und Drehbuchdebüt liefert er mit *Backbeat*, einer szenisch-musikalischen Biographie der Hamburger Jahre der Beatles. 1995 folgt der Thriller *Hackers*, als Zeitbild der Computerära. Nach *Wings of the Dove* übt sich der Regisseur weiterhin in neuen Genres: Er dreht die Science-Fiction-Komödie *K-PAX* (England/USA/Deutschland, 2001) und den Horrorfilm *The Skeleton Key* (USA, 2005).

Die Entscheidung für eine Henry James-Adaptation ist somit nicht, wie bei Merchant-Ivory, inhaltlich-programmatisch, sondern resultiert aus den kinematographischen Herausforderungen:

We were asked to look at the book and, in a way, our initial reaction was that it was rather inappropriate to the screen. So our response to that was, well, the only way it could work was if we were to take this radical departure. And then we sort of fell in love with our solution to the problems of bringing the book to the screen.⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Hossein Amini für die beste Drehbuch-Adaptation, Helena Bonham-Carter als beste weibliche Hauptdarstellerin, Eduardo Serra für Kamera und Sandy Powell für Kostüme.

⁶⁹⁹ Vgl. *International Movie Database*, unter: <http://www.imdb.com/title/tt0120520/awards>, [Stand: 15.11.2006].

⁷⁰⁰ Iain Softley, „Interview“, in: *Newcity Chicago*, 17. November 1997, URL: <http://www.weeklywire.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedovethe1.html>, [Stand: 12.11.2005].

Als Drehbuchautor verpflichtet Softley Hossein Amini, der zuvor Thomas Hardys *Jude the Obscure* adaptiert hatte.⁷⁰¹ Der Regisseur schätzt Amini als sehr kinematographischen Autor, der seine Verpflichtung dem Prätext gegenüber darin versteht, diesen nicht identisch nachzubilden: „He knows that the end product is a movie, not words on a page.“⁷⁰²

6.3.1 Inhalt und Handlungsverlauf

Hinsichtlich des Verlaufs liefert die Adaptation ein traditionelles Resümee des Romans, das die Handlungsabfolge weitgehend intakt lässt. Die Transposition beginnt mit der Vorstellung Kates, die seit dem Tod der Mutter bei ihrer Tante lebt. Durch Geldzahlungen an Lionel Croy hat Maud Lowder die Vormundschaft für ihre Nichte erworben. Sie plant, Kate mit Lord Marc zu verheiraten, um von dessen Verbindung zum Adel zu profitieren. Deshalb zwingt sie ihre Nichte, die heimliche Liaison mit dem mittellosen Journalisten Merton Densher aufzugeben. „If you ever see your friend again I can't be responsible for you.“ (16'00-16'03)

Kate schließt Freundschaft mit Millie Theale. Während einer Abendgesellschaft lernt die reiche Amerikanerin Merton Densher kennen und findet sofort Gefallen an ihm, wie sie Kate unumwunden gesteht. Diese verheimlicht ihre eigenen Gefühle für den Journalisten, der in Begleitung einer Dame erscheint und damit Kates Eifersucht provoziert, die in der Versöhnung kulminiert.⁷⁰³

Einer Einladung Lord Marcs Folge leistend, besuchen Kate und Millie ihn auf seinem Landsitz. Der Adelige umschmeichelt Millie, doch nachts stiehlt er sich in Kates Zimmer, um ihr Avancen zu machen.⁷⁰⁴ Er vertraut ihr an, dass er sie liebe, aber wegen finanzieller Nöte plane, die reiche, aber todkranke Millie zu heiraten. „She's ill. She's very ill. Everyone in New York knows it.“ (33'28). Vor dem Hintergrund dieses neu erworbenen Wissens fordert Kate Merton auf, sie und Millie auf die bevorstehende Venedigreise zu begleiten. Zunächst lehnt der Journalist ab, doch als Kate Zeugin eines nächtlichen Hustenanfalls der Freundin

⁷⁰¹ Regie: Michael Winterbottom, *Jude*, (USA/GB 1996).

⁷⁰² Annie Nocenti, „From Script to Film: *The Wings of the Dove* – A Talk With Director Iain Softley“, in: *Scenario* 3 (1997), S. 53; 201 f.; S. 53.

⁷⁰³ Kate küsst ihn und fordert ihn danach auf, die fremde Frau „with that mouth“ zu küssen. Dianne F. Sadoff glaubt, dass dies eine Vorausdeutung auf Kates Vorliebe für homoerotische Dreiecksbeziehungen sei. Vgl. Dianne F. Sadoff, „Hallucinations of Intimacy“, S. 272. Es sei jedoch auch anzumerken, dass die Protagonistin hier ihre Machtposition demonstriert, mit der sie über Densher bestimmen kann.

⁷⁰⁴ Henry James intendiert, mit der Figur Lord Marcs die aristokratische Kultur schlechthin zu kritisieren. Wie Rowe feststellt, wird Lord Marc durch sein Fehlverhalten (Alkohol, sexuelle Belästigung) im Film viel offensichtlicher ridiculisiert als im Roman. Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 190-211; S. 195.

wird, schreibt sie Merton einen eindringlichen Brief, der ihn dazu bewegt, nach Italien zu kommen.

Ein weiterer öffentlicher Schwächeanfall der Erbin gibt Kate den entscheidenden Anstoß, Merton in ihren Plan einzubeziehen. Als Gegenleistung bietet Kate ihre körperliche Hingabe; in einer dunklen Hausgasse kommt es zum Geschlechtsverkehr zwischen den beiden. Als Kate mit offenem Kragen und wirrer Frisur in den Palazzo zurückkehrt, wartet Millie auf sie. Weiterhin streitet Kate ab, in Merton verliebt zu sein und kündigt an, am nächsten Tag abzureisen, um Millie nicht länger im Weg zu stehen. „I don't want you to hate me.“ (62'36)

Merton und Millie bleiben allein in Venedig zurück, doch während einer Regenperiode fallen Denshers Besuche im Palazzo buchstäblich ins Wasser. Millie sucht ihn in seiner Pension auf, wo sie ihn mit gepackten Koffern antrifft. Der Besuch der Erbin stimmt ihn zum Bleiben um, aber als Millie deutlich macht, dass sie ihn verführen will, weist er sie zurück. Nach diesem Intermezzo informiert er seine Geliebte per Brief über die Entwicklung des Plans: „Everything I've done, I've done for you. Only it gets harder, every day. She's alive, Kate. More alive than anyone I've ever known.“ (74'26). Der Briefinhalt gleicht einem Hilferuf, der Kate zu beunruhigen scheint: Sie weiht Lord Marc in ihr Geheimnis ein, der sofort nach Venedig reist, um Millie davon zu unterrichten.

Fortan wird Densher nicht mehr im *palazzo* empfangen. Erst Susans Besuch, der mit der Forderung einhergeht, der Sterbenden vorzumachen, dass alles unwahr sei, ermöglicht ein erneutes Treffen. Während des letzten Gesprächs mit der Erbin schafft Merton es nicht, die Lüge aufrecht zu erhalten. Er bittet Millie um Vergebung, die sie ihm gewährt.

Als die Erbin stirbt, kehrt Merton nach London zurück. Kate besucht ihn in seinem Apartment, wo es zur finalen Trennung zwischen dem Liebespaar kommt, nach der der Journalist wieder nach Venedig reist; er ist in Millies Andenken verliebt, wodurch eine gemeinsame Zukunft mit Kate unmöglich wird.

6.3.2 Divergenzen zum James'schen Prätext

Trotz der linearen Handlungsabläufe kennzeichnen deutliche Abweichung von James' Prätext die Adaptation. „The film could not have existed without Henry James, yet it exists magnificently in its own right, without evoking more than the most evanescent resemblances

and comparisons.”⁷⁰⁵ Umwandlungen und auch Einfügungen, die keine Entsprechung im Roman finden, sind nicht allein durch die chronologische Verschiebung bedingt, sondern als Interpretation Softleys zu verstehen, der mit seiner *Wings of the Dove*-Version eine junge und moderne Zielgruppe ansprechen will. Zudem steht seine Filmproduktion unter dem Zwang eines „box office“-Erfolgs, der sich mit einem *film d’art* schlecht erwirtschaften lässt.⁷⁰⁶

6.3.2.1 Setting

Die *Wings of the Dove*-Adaptation bewegt sich zwischen Historienfilm und Aktualisierung, da sie von der Chronologie des Prätextes Abstand nimmt und die Handlungszeit um acht Jahre in eine Zeit vorverlegt, die von gesellschaftlichen Veränderungen geprägt ist:

The movie has been updated nearly to 1910, and you can feel the grubby, accelerated 20th century rising up and sense that its money-obsessed upper-class English world has plenty of reason to patrol the gates against an encroaching horde of fortune-hunting parvenus.⁷⁰⁷

Das Jahr 1910 spiegelt die Londoner Gesellschaft vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wider, welche ganz im Zeichen von Modernisierung steht. Der technische Fortschritt, der sich innerhalb der acht Jahre vollzogen hat, zeigt sich in Szenen, in denen Telefone oder der Londoner „underground“ zu sehen sind.⁷⁰⁸ Diese modernen Elemente kontrastieren mit der Kultur aus der Zeit Edwards VII., die Maud Lowders elegante Innenräume oder Lord Marks Landsitz in Matcham evoziert. Die Mischung aus alter Tradition und moderner Stadt vermittelt genau die Ära, in der James sich zur Entstehungszeit von *The Wings of the Dove* befunden hat – an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts, welches gesellschaftlich durch schwindende Aristokratie und eine zunehmende obere Mittelschicht geprägt wurde. Die Adaptation bewegt sich somit zwischen den Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts, aus dem sie heraustritt und dem Beginn des „kinematographischen Jahrhunderts“ – für Nadel die

⁷⁰⁵ Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 45.

⁷⁰⁶ *The Portrait of a Lady* und *Washington Square* haben den Sprung vom Programm kino in die großen Multiplex-Kinosäle nicht geschafft. Sie liefen nur wenige Wochen in ausgewählten Städten. Vgl. Dianne Sadoff, „Hallucinations of Intimacy“, S. 254f.

⁷⁰⁷ Stephen Holden, „The Wings of the Dove’: A Pas de Trois Across Moral Terrain, in: *New York Times*, 7.11.1997, URL: <http://www.nytimes.com/library/film/110797dove-film-review.html>, [Stand: 3.11.2006].

⁷⁰⁸ Entgegen Holdens Vermutung, die U-Bahn-Szene markiere bildhaft die temporale Verschiebung, inszeniert die 1997er-Version das Kennenlernen Kates und Mertons, das auch der Prätext im Untergrund anlegt; vgl. WD, S. 67. Lediglich die Entwicklung, die zwischen 1902 und 1910 rasant voranschreitet, spiegelt sich in der Adaptation: Der erste Streckenabschnitt, der noch mit dampfbetriebenen U-Bahnen befahren wird, wird am 10. Januar 1863 eröffnet. Um die Jahrhundertwende entwickelt sich die Tunnelbau-Technik derart rapide, dass bis 1907 fünf elektrische Bahnen im Londoner Untergrund verkehren. Vgl. Tobias Döring, *London Underground*, Stuttgart 2003.

Ära der Arbeiterklassen-Vulgarität, der Massenkultur und des Kitschs.⁷⁰⁹ Auch auf der Dialogebene spiegelt sich der Übergang von der viktorianischen Ära zum Modernismus wider: „[the dialogue] cleverly foreshadows the snappiness of the Jazz Age while retaining vestiges of Victorian restraint.“⁷¹⁰

London fungiert nur in der ersten Filmhälfte als Setting, die zweite Hälfte spielt, bis auf wenige Einstellungen, in Venedig. In der Transposition nimmt die italienische Stadt weit mehr Raum ein als im Prätext, in dem der venezianische Handlungsort etwa ein Drittel des Plots bestimmt. Im Gegensatz zur Londoner Großstadt ist der Fortschritt des neuen Jahrhunderts in der Lagunenstadt nicht spürbar, sie spiegelt weiterhin das Ambiente vergangener Epochen.

Der Ortswechsel gliedert den Film nicht nur in zwei Handlungsabschnitte, sondern markiert auch den Beginn von Millies⁷¹¹ Sterben. Softley kreiert den atmosphärischen Charme eines düsteren und morbiden Venedigs, welches von *film noir*-Elementen durchwirkt ist: „Because of the complex ambiguities and dark sides to the story, we both [Softley and Amini] seized on the idea of a film noir treatment.“⁷¹² Folgen wir der Argumentation Röwekamps, erweist sich die Hinwendung zur *noir*-Ästhetik als bedeutungskonstituierend, da Röwekamp *film noir* als Begriffsbezeichnung für ein Grenzgängertum zwischen *Mainstream* und Kunst definiert⁷¹³ - und damit exakt das Filmgenre benennt, in das sich die Adaptation einzureihen sucht. Der *noiresken* Tradition huldigend, entwickelt sich fast die gesamte Handlung der Venedig-Sektion in einem nächtlichen Ambiente; bereits der *establishment shot* des zweiten Teils liegt in später Abendstunde. Identisch zur Eröffnungssequenz, bewegen sich in der Dunkelheit verschwommen schimmernde Lichter, die den Eindruck einer Wasserreflektion erwecken. Als das Bild schärfer wird, wird die nächtliche Kulisse Venedigs deutlich. So überwiegen in der Lagunenstadt Nachtaufnahmen, obgleich diese selbst bereits mit einem tragischen Charakter behaftet ist.⁷¹⁴ Die Verwendung von düsteren Farben stellt sich jedoch nicht erst mit der

⁷⁰⁹ Vgl. Alan Nadel, „Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, S. 283.

⁷¹⁰ Richard Alleva, „Henry James Made Carnal: The Wings of the Dove“, in: Henry James, *The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 578-581; S. 579.

⁷¹¹ Die veränderte Schreibweise des Namens, die sich im Drehbuch findet, wird in dieser Arbeit übernommen. Vgl. Hossein Amini, *Henry James' The Wings of the Dove. A Screenplay*, London: Methuen Film, 1998.

⁷¹² Iain Softley, *From Script*, Miramax, 1997, S. 55.

⁷¹³ Vgl. Burkhard Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noire*, Marburg 2003, S. 123 f.

⁷¹⁴ Zahlreiche Tragödien entwickeln sich vor der Kulisse Venedigs, u.a. William Shakespeares *Othello* (1604), Richard Oswalds *Ein Lied geht um die Welt* (1933), Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) sowie Luchino Viscontis Adaptation *Morte a Venezia* (1970).

lokalen Veränderung ein, sondern bestimmt bereits die London-Sequenzen, wodurch Softley den machiavellistischen Handlungsverlauf vorausdeutet und dominant setzt.

6.3.2.2 „Sex sells“: Körperliche *Wings of the Dove*-Darstellung

Henry James-Adaptationen konnten bislang nie ein breites Publikum anlocken. Deshalb argumentiert Sadoff, dass Softley seinen Film mit der Zutat „Sexualität“ würzt, um höhere Zuschauerzahlen zu erreichen.⁷¹⁵ Wie sie weiter anführt, gilt Sex als essentieller Bestandteil eines Box Office-Erfolgs und hat sich seit den 1970er Jahren als erfolgreiche Marketing-Strategie erwiesen, um die Nische des Kunstfilms zu lancieren.⁷¹⁶

Haben die früheren Adaptationen, in James'scher Tradition, auf sexuell anmutende Szenen verzichtet oder diese lediglich angedeutet, wie etwa Kates offen über ihre Schultern fließendes Haar in der 1975er ITV-Version,⁷¹⁷ wird der Subtext der 1997er Adaptation von einem erotischen Schauspiel diktiert, das bereits die Expositionssequenz des Films bestimmt. Auch während des weiteren Verlaufs werden immer wieder erotische Momente inszeniert,⁷¹⁸ wie beispielsweise Lord Marks Werben um Kate, das sich in Form einer sexuellen Annäherung gestaltet: Ungebeten betritt der Adelige Kates Schlafzimmer und streicht fordernd über ihren Körper; eine Berührung, die verdeutlicht, welche Absichten er hegt.

Entgegen dem James'schen Prinzip „more telling than showing“ substituiert Softley Dialoge durch Körperlichkeit. Er benutzt Sexualität als handlungsvorantreibendes Element, wodurch diesem Motiv eine prominente Stellung innerhalb der Transpositionen zuteil wird. Die Sexualisierung von *The Wings of the Dove*, einem Roman, der sich hinsichtlich der Darstellung von Leidenschaft durch Zurückhaltung, ja sogar durch Schweigen auszeichnet, steht im Fokus der Kritiker: Rowe wertet diese Akzentuierung als „dangerous sublime that threatens social coherence and reason itself.“⁷¹⁹ Er geht noch einen Schritt weiter, indem er pornographische Elemente in der Transposition von 1997 ausmacht, die er am Beispiel der

⁷¹⁵ Vgl. Dianne Sadoff, „Intimate Disarray: The Henry James Movies“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 286-295; S. 294.

⁷¹⁶ Vgl. ebd.

⁷¹⁷ In der 19. Sequenz gibt Kate sich Robert hin: Während die nackte Brust des Journalisten vermuten lässt, dass er gänzlich unbekleidet ist, deuten bei der weiblichen Protagonistin lediglich ihre Haare – im Gegensatz zur sonstigen Darstellung nun offen – auf sexuelle Aktivität hin.

⁷¹⁸ Tibbetts versteht die sexuelle Explizitheit der Adaptation als Hauptaufgabenfeld der James-Forscher. Vgl. John C. Tibbetts, „A Masterpiece Takes Flight: *The Wings of the Dove*“, in: *Literature / Film Quarterly* 26 (1998), S. 313-315; S. 313.

⁷¹⁹ John Carlos Rowe, „For Mature Audiences: Sex, Gender and Recent Film Adaptations of Henry James's Fiction“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 190-211; S. 198.

öffentlichen Örtlichkeiten belegt, an denen Kate und Merton erotische Momente teilen:⁷²⁰ Das Liebespaar lebt seine *têtes-à-têtes* im Fahrstuhl, auf einem Billardtisch und in einer Hausgasse aus. Auch Mertons Artikel, der sich für Prostituierte einsetzt, trägt für Rowe dazu bei, die Liebe zwischen Kate und Merton anstößig wirken zu lassen.

Unter diesem Aspekt betrachtet, gewinnt die Liebe zwischen Merton und Millie an Reinheit, da es zwischen beiden zu keinem sexuellen Kontakt kommt.⁷²¹ Unbefleckt von körperlicher Nähe, entwickelt sich so ein *amour propre*, die Denshers *amour passion* zu Kate überragt. Alleva sieht in diesem Gegensatz die Verkörperung der James'schen Moral: „The filmmakers do bring out a surprising number of the novel's themes, especially that of the destruction of carnal love through contact with spiritual purity.”⁷²²

Auch auf formalästhetischer Ebene spiegeln sich die Differenzen zwischen Denshers Beziehung zu Millie und zu Kate. Als Letztere Venedig verlässt und Merton und Millie alleine zurückbleiben, verändern sich die Bilder der Stadt. Die düsteren, engen Gassen werden nun durch pittoreske Touristenansichten der Lagunenstadt ersetzt. Als metaphorischen Höhepunkt wertet Rowe den Aufstieg zur Decke der Kathedrale: „She [Millie] is leading Merton towards a more spiritual calling.”⁷²³

Bousquet bemängelt Denshers Haltung, Millie erst nach ihrem Tod zu lieben („I never was in love with her“; 89'45), als einzige falsche Anleihe beim Prätext, da diese Implikation von der Zielgruppe, die er als Generation definiert, die in den Nachwehen der freien 1960er Jahre geboren wurde, nicht absorbiert werden kann: „Of course Densher loved Milly Theale; how could he not love her, enjoy her and her money, and also go on, splendidly, to continue loving Kate?“⁷²⁴

Weitere, sexuell konnotierte Sequenzen werden eingeflochten, die keine Entsprechung im Roman finden. In einer Buchhandlung führt Kate Milly in die Abteilung für erotische Literatur, in der sich nur Männer aufhalten. Zum einen beweist Kate mit dieser Aktion die emanzipierte Haltung einer Frau des neuen Jahrhunderts, zum anderen deutet die Buchillustration, die ein *ménage à trois* zeigt, exakt auf die Dreiecksliasion voraus, die zwischen den beiden Frauen und Densher entstehen wird.

⁷²⁰ Ebd., S. 202f.

⁷²¹ Vgl. hierzu Wood, *The Wings of the Dove*, S. 77: Für den Autor kulminiert Millys und Mertons Kuss in der restaurierten Kirche in einem Geschlechtsakt.

⁷²² Richard Alleva, „Henry James Made Carnal“, S. 581.

⁷²³ Ebd., S. 206.

⁷²⁴ Marc Bousquet, „Cultural Capitalism and the 'James Formation'“, in: Susan M. Griffin (Hrsg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington: Kentucky UP, 2002, S. 210-239; S. 229.

Die Dreiecksverbindung besteht nicht nur unilateral zwischen Frau und Mann, sondern äußert sich auch in einer homoerotischen Spannung. In diesem Kapitel sei jedoch allein die heterosexuelle Komponente der Adaptation berücksichtigt. Im Kontext der intertextuellen Transformationen, die *The Wings of the Dove* als sapphische Interpretationen auslegen und Homoerotik zum Gegenstand des Plots erheben, wird das Thema der gleichgeschlechtlichen Tendenzen ausführlich behandelt werden.⁷²⁵

6.3.2.3 Danaë (1907/08) von Gustav Klimt

Während der Roman das Bronzino-Gemälde mit einer wichtigen Symbolik ausstattet, eliminiert die 1997er Adaptation das Bild, ohne dass Softley auf eine Ekphrasis verzichtet. Er tauscht dafür aber nicht nur das Gemälde, sondern auch die Aussage.⁷²⁶

Anhand des Danaë-Gemäldes, das Gustav Klimts „goldener Periode“ entstammt, verknüpft die Adaptation zwei essentielle Momente des Prätextes. In der 26. Sequenz sieht Millie in der Londoner Nationalgalerie Merton, der jedoch nicht allein ist. Während die Kamera Millie folgt, die auf ihn zugeht, ruft eine Stimme aus dem Off ihren Namen. Die Stimme gehört zu Kate, die nun ins Bild tritt und vor der Freundin zu verbergen sucht, dass ihre Verabredung mit dem Journalisten romantischer Natur ist. Um sie abzulenken, führt Kate Millie zu Klimts *Danaë*. Kurz werden die drei Protagonisten zusammen in einem „medium long shot“, mit dem Rücken zur Kamera gewandt, eingefangen, dann tritt Kate aus der Mitte heraus und lässt Millie und Merton alleine das Werk betrachten.

Das Gemälde spiegelt den Charakter ihrer triadischen Konstellation, da die Symbolik des Kunstwerks in der expliziten Verbindung von Sexualität und Geld zu verorten ist. „[It] serves at once to picture Kate’s erotic desire, her love affair with gold, Milly’s identification with Kate, and the triangular relations of the viewers.“⁷²⁷ Klimt verarbeitet in seinem Jugendstil-Gemälde ein Sujet der klassischen griechischen Mythologie – die Geschichte der Danaë, die von Zeus in Gestalt eines Goldregens geliebt wird. Das Bild stellt den Zeugungakt dar, dem Perseus entspringt.⁷²⁸

Die Adaptation verknüpft in dieser Sequenz Millies Selbsterkenntnis (die durch den Bezug zwischen Gemälde und aktueller persönlicher Situation hergestellt wird) mit einer Halb-

⁷²⁵ Vgl. Kapitel 7.4.1.

⁷²⁶ Die zeitliche Verschiebung um acht Jahre ist auch dadurch motiviert, dass Softley das Klimt-Gemälde verwenden wollte. Vgl. Annie Nocenti, „A Talk With Hossein Amini“, in: *Scenario* 3 (1997), S. 49-52; S. 50.

⁷²⁷ Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 92.

⁷²⁸ Vgl. Michael Grant / John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München: dtv, 1980, S. 162.

Wahrnehmung der Intimität zwischen Kate und Densher.⁷²⁹ „[It] serves at once to picture Kate’s erotic desire, her love affair with gold, Milly’s identification with Kate, and the triangular relations of the viewers.“⁷³⁰

Obgleich die Analogie von *tableau* und Millie den Handlungsverlauf vorausahnen lässt und einen interessanten Interpretationsansatz bietet, unterläuft Softley ein Anachronismus. *Danaë* ist zwar 1907/08 entstanden, doch 1910 zählt Gustav Klimt in London noch zu den unbekanntem Malern, dem keine Ausstellung gewidmet wurde.⁷³¹

6.3.2.4 Kostüme im Kostümfilm: *Carnevale di Venezia*

Trotz Verlagerung der Handlungszeit um acht Jahre, realisiert Softley einen Historienfilm, der die Mode des beginnenden 20. Jahrhunderts authentisch übernimmt. Da *The Wings of the Dove* „äußere“ Gegebenheiten nur spärlich bereitstellt, hat die verantwortliche Designerin Sandy Powell bei der Detailgestaltung der Kostüme freie Hand. Zugleich wird der Kleidung besondere Bedeutung beigemessen: „The costumes in particular are important here because they’re the things that house the acting, but they’re also an expression of the characters.“⁷³² So inszeniert die Adaptation die weiblichen Protagonistinnen oft in „two shots“, in denen sie sich allein durch ihre Kleiderfarben unterscheiden. Eine Interpretation dieser Konstellation wird insofern vorgenommen, als Millie stets in hellen Farbtönen gekleidet ist, die ihre Unschuld symbolisieren, Kates eher dunkel gehaltenen Kostüme hingegen ihre finsternen Pläne nach außen transportiert.

Für unsere Analyse sind aber nicht die Roben relevant, die den epochalen Zeitabschnitt reflektieren, sondern speziell die Verkleidungen während der Karnevalsszenen: Die 49. Sequenz beginnt mit den Vorbereitungen auf das Kostümfest; eine Zeremonie, die Millies Krankheit und Kates Duplizität maskieren soll.⁷³³ Kate schminkt Millie; eine Einstellung, die an die Exposition erinnert, in der Maud Kates Make-Up richtet und dadurch ihre Macht

⁷²⁹ Vgl. ebd. Im Roman erkennt Milly im Bronzino-Gemälde, welches in Matcham hängt, die Vergänglichkeit des eigenen Lebens (Band I, Buch 5, II). Auf Kate und Merton trifft Milly in der Nationalgalerie in Band I, Buch 5, VII: „The source of the latter shock was nobody less than Kate Croy – Kate Croy who was suddenly also in the line of vision and whose eyes met her eyes at their next movement.“ (WD, 179).

⁷³⁰ Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 92.

⁷³¹ Erstmals wird das Gemälde 1908 auf der Wiener Kunstschau gezeigt; die zweite Ausstellung wird erst mit 1928 datiert. Vgl. Fritz Novotny / Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg: Welz, 1967, S. 340.

⁷³² Iain Softley, „Interview“, in: *Newcity Chicago*, 17. November 1997, <http://www.weeklywire.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedovethel.html>, [Stand:11.11.2006].

⁷³³ Vgl. Anthony J. Mazzella, „The Amini-Softley Film Adaptation“, S. 601.

demonstriert. Die vertraute, fast identische Einstellung impliziert so, dass nun Kate die Funktion der Manipulatorin innehat.

Nahaufnahmen von Venezianern mit Totenmasken leiten zur folgenden Sequenz über, in der sich Millie, Kate und Merton dem Narrentreiben anschließen.⁷³⁴ Im Gegensatz zum bunten Straßenkarneval Deutschlands oder Brasiliens wirkt der *carnevale di Venezia* eher sinister und gespenstisch und stellt somit keine Unterbrechung der *film noir*-Tendenz dar.

Die Kostümwahl der Figuren spiegelt ihre Rollenverteilung innerhalb der Dreieckskonstellation wider: Millie schlüpft in die Identität einer spanischen Braut; so dass das Kostüm ihre Wünsche und Begierden ausdrückt. Zwischen Kates und Denshers Maskierung besteht ein thematischer Zusammenhang, der beide als Paar ausweist⁷³⁵ – jedoch mit vertauschten Rollen: Während Kate den starken Stierkämpfer in Hosen mimt, trägt Densher die Verkleidung eines Picadors. Zu Kates Kostümierung zählt ebenfalls ein Schnurrbart, der ihre maskulin-dominante Rolle innerhalb der Trias und die damit verbundene Umkehr der normativen Geschlechterrolle demonstriert. In dieser Sequenz fungiert Kate als Reflektorfigur, die Millies und Mertons gemeinsamen Tanz beobachtet. Als die Erbin Merton küsst, verdeutlicht ein Schnitt auf den Stierkämpfer, dass er den Schnurrbart abgenommen hat und somit die Situation aus einer rein weiblichen Perspektive wahrnimmt. Die Kamera vollzieht einen Kreiselschwenk um eine tanzende Gruppe, der die turbulente Straßenfeier widerspiegelt. Doch inmitten des Trubels sind Millie und Merton klar fokussiert. Ein erneuter Schnitt auf Kate erklärt, dass der Zuschauer mit dieser Fixierung ihrem Blick gefolgt ist, der ihre Eifersucht auf Millie illustriert. Auch auf der Tonebene wird die Bedrohung durch Millie hörbar, da die Musik von heiteren zu düsteren und eindringlicheren Klängen wechselt.

⁷³⁴ Karneval ist ein Fest religiösen Ursprungs (*carne vale* (lat.), „Fleisch, lebe wohl“): Vor der Fastenzeit gelegen, wird noch einmal die Gegenwelt des Überflusses und der Verschwendung beschworen. Der venezianische Karneval hat seinen Ursprung im 11. Jahrhundert; schon ab dem 16. Jahrhundert gilt der Karneval als Attraktion für ein internationales Publikum. Masken sind ein Muss, gerne werden Figuren aus der *Commedia dell'arte* oder die traditionelle *bautà* gewählt. Im 14. Jahrhundert jedoch war das Tragen von Masken verboten, da dadurch Kriminalität Einzug gehalten hatte.

⁷³⁵ Rowe sieht die Paar-Verbindung durch Millies und Kates Kostümierung hergestellt. Er assoziiert mit der Verkleidung die Figuren Carmen und Escamillo aus Bizets Oper *Carmen* (1875), die ebenfalls das Motiv einer tragischen Dreiecksiebe behandelt. Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, S. 205.

6.3.2.5 Krankheit und Tod

Ebensowenig wie der Roman benennt die Adaptation Millies Gebrechen. Ein nächtlicher Vorfall, bei dem Kate eine hustende und Blut speiende Millie beobachtet, stärkt den Verdacht, dass Millie an Tuberkulose leidet. Doch da Luke Strett zum Facharzt für Radiologie avanciert, zielt das Krankheitsbild wohl eher auf Krebs ab, eine moderne Krankheit, die sich in Folge der Industrialisierung entwickelt hat.

Zufällig sieht Kate, wie Millie Stretts Praxis verlässt. Auf ihren Besuch dort angesprochen, erteilt Millie jedoch nur eine ausweichende Auskunft. Eine Krankheit wird weder durch die Erbin noch durch ihre Begleiterin Susan Shepherd bestätigt. Selbst als Millie nach einem Marktbesuch und anschließender Gondelfahrt in Venedig ohnmächtig wird, verharmlost Susan den Vorfall als „dizzy spell“ (50'58). Allein über Lord Marks amerikanische Kontakte wird offenbar, dass Millie sterben muss: „She's ill, She's very ill. Everyone in New York knows it. All my friends there.“ (33'28-33'34).

Softleys Interpretation des topischen Themas ist somit als Gegenpol zu der Richmans zu werten, die eine 360°-Wende vollzieht, indem Eleanors Erkrankung von Beginn an offen thematisiert wird und in den Fokus der Handlung rückt. Jacquot übernimmt innerhalb der Gruppe der Modernisierungen den James'schen Mittelweg: Maries Gebrechen wird nicht negiert, allerdings auch nicht spezifiziert.

Beharrt der Prätext darauf, dass Leben eine Option ist, die in Millys Entscheidungskompetenz liegt, spricht Softleys Adaptation ihr jegliche Wahlfreiheit ab: „The film never gives Milly a chance“⁷³⁶ Eine erste Andeutung, die diese Behauptung stützt, findet sich in der 39. Sequenz. Nachts erwacht Kate, da aus Millies Zimmer ein Husten dringt. Ungesehen schleicht sie zu Millies Zimmertür, von wo aus sie sieht, dass Susan der Erbin Medizin verabreicht. Der Zuschauer verfolgt die Einstellungen ebenfalls aus Kates verborgener Perspektive, aus der heraus er Millie nicht sehen kann. Ihre Anwesenheit wird lediglich durch ihr Husten und Weinen auf der Tonspur dokumentiert.

In Sequenz 46 führen intensive Marktgerüche und der Anblick toter Fische dazu, dass Millie bei der anschließenden Bootsfahrt zusammenbricht. Der Schwächeanfall überzeugt Kate, dass die Erbin sterben wird. Merton wird sich der Endlichkeit von Millies Leben erst während der Besichtigung einer halbrestaurierten Kirche bewusst. Die Amerikanerin klettert

⁷³⁶ Marcia Ian, „How to Do Things to Words: Making Language Immaterial in *The Wings of the Dove*“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 212-239; S. 222.

auf ein Baugerüst, verärgert darüber, dass die Restaurierungsarbeiten nicht weitergeführt werden. Ihre Ungeduld steht als Zeichen für ihren nahenden Tod; ein Zeichen, das auch Densher versteht und ihn dazu bewegt, Millies Kuss zu erwidern.

6.3.3 Erzählstruktur

„There is a strong argument that says the best adaptations are the ones that don't try to impose themselves on the original“⁷³⁷, kommentiert Hossein Amini den Transformationsprozess von Buch zu Film und verwirft seine ersten Entwürfe, die sich zu stark an der literarischen Vorlage orientierten. „They were either too long or too stiff, with too many characters and too little narrative drive.“⁷³⁸ Auch hinsichtlich des Budgets, das durch den Drehort Venedig strapaziert wird, muss eine inhaltliche Konzentration erfolgen. So rückt die Dreiecksbeziehung in den Vordergrund, die Amini in einen *Film Noir*-Kontext bettet: „When I read *The Wings of the Dove* I would be struck by the noirish elements in the story and tempted to reinterpret it as a film noir in costume.“⁷³⁹ Genrekonvergenzen ergeben sich für den Drehbuchautor aus dem Plot, der *Film Noir*-Klassiker à la *Double Indemnity* (USA, 1944) oder *Out of the Past* (USA, 1947) evoziert, in denen die Konspiration der Liebenden in deren Zerstörung kulminiert.⁷⁴⁰

Der Film konzentriert sich auf die Darstellung des Plots, weshalb eher konventionelle Bilder überwiegen und auf ungewöhnliche Kamerawinkel oder stilistische Innovationen verzichtet wird, wie Eaton hervorhebt: „Viewers are free to lose themselves in the plot and scenery.“⁷⁴¹ Lediglich in Übergangssituationen von einer Sequenz zur folgenden zieht die Kameraführung die Aufmerksamkeit auf sich. So endet etwa Millies Besuch bei Luke Strett, indem die Kamera einen Linksschwenk von der Patientin auf ein rundes Chemiefäß vollzieht. Die Kreisform leitet als Konstante zur nächsten Einstellung über, in der ein Fußball vom Himmel aus auf den Betrachter herunterfällt – Millie beobachtet eine Gruppe spielender Kinder im Park.

⁷³⁷ Hossein Amini, „Introduction“, in: Ders., *Henry James' The Wings of the Dove*, S. v.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Ebd.

⁷⁴⁰ Vgl. Caitlin O'Neil, „Adapting the Master“, in: *Masterpiece Theatre*, www.pbs.org/wgbh/masterpiece/americancollection/american/links.html [Stand: 1.11.2006].

⁷⁴¹ Marc A. Eaton, „'Exquisite Taste'“, S. 170. Eaton kontrastiert die Kameraführung mit denen der konkurrierenden James-Adaptationen von 1996, in denen die Kamera die Aufmerksamkeit von der Filmhandlung auf ihre technische Handlung lenkt.

Die zeitliche Verschiebung, welche die Adaptation ins Jahr 1910 versetzt, wird als bewusste Abgrenzung von den klassischen Historienfilmen Merchant-Ivorys gewählt.⁷⁴² Softley will der Adaptation einen modernen Anstrich verpassen, was sich auch in der Szenengestaltung und Sprache widerspiegelt.⁷⁴³

Diesem Anspruch folgend, vermeiden Autor und Regisseur, ihre Transposition in die Form eines Melodramas zu kleiden,⁷⁴⁴ das von einem traditionellen Hollywood-Kino als zentrales Gestaltungselement genutzt wird.⁷⁴⁵ Das Genre des Melodramas evoziert einen ausschweifenden und offenen Umgang mit Emotionen – ein Charakteristikum, das keineswegs mit Henry James' Spätwerk vereinbar scheint, mit dem vielmehr Subtilität, Zurückhaltung und Indirektheit assoziiert werden. Dennoch erkennt Wood Parallelen zu dieser Genreform, indem er sowohl Roman als auch Film auf ihre inhaltlichen Komponenten reduziert.⁷⁴⁶ Im Zentrum melodramatischer Handlung steht meist eine weibliche Protagonistin, deren Ziel – vorwiegend die Erfüllung von Liebe – durch äußere Faktoren (Krieg, Naturkatastrophe oder Intrige) oder durch innere Zerrissenheit erschwert wird. Die Liebe hingegen ist unumstößlich und hält über den Tod hinaus. Ein *Happy End* ist für das Melodrama nicht denkbar, da es wider die vorangegangene Handlung stünde; ein Werk, das diesem Genre zugeordnet wird, endet meist mit einem bitteren Nachgeschmack.

6.3.3.1 Analyse der ersten Sequenz: Etablierung der Handlungsmotivation

Die ersten Einstellungen der Adaptation zeigen zunächst nur einen schwarzen Bildschirm, auf den, in weißer Schrift, die Credits geblendet werden. Langsam tauchen helle Lichter auf, die verschwommen flackern.⁷⁴⁷ Als die Einstellung schärfer wird erkennt man in ihnen die Scheinwerfer einer einfahrenden U-Bahn: Der herannahende Zug wird von einer Londoner

⁷⁴² Zur Gefahr von „half-modernizations“ vgl. Philip Horne, „Henry James: Varieties of Cinematic Experience“, S. 51: „[They] can be to sabotage the very logic of the drama“. Densher küsst sowohl Kate als auch Milly in Softleys Film öffentlich im Venezianischen Karneval.

⁷⁴³ Vgl. hierzu beispielsweise Sequenz 19: Millie und Kate rauchen Zigarette und lesen erotische Literatur, wie sie in Sequenz 20 unumwunden berichten.

⁷⁴⁴ Hossein Amini, *Introduction*, S. vi. Vgl. hierzu auch Alan Nadel, „Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, S. 284f.

⁷⁴⁵ Viele der weltweit größten Erfolgsfilme gehören dem Genre „Melodrama“ an: *Birth of a Nation* (USA, 1915), *Gone With the Wind* (USA, 1939), *Casablanca* (USA, 1942), *Doctor Zhivago* (USA, 1965) oder *Titanic* (USA, 1997), um nur eine Auswahl zu nennen.

⁷⁴⁶ Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 9.

⁷⁴⁷ Das Motiv der tanzenden Lichter in Dunkelheit wird auch als Überleitung zum Venedig-Teil verwendet. Ein weiteres Mal taucht das Motiv im Hintergrund von Sequenz 58 auf: Millie und Densher essen nahe der Lagune zu Abend, auf deren Wasseroberfläche Lichter schimmern.

Untergrund-Station aus wahrgenommen, wie die nächste Szene belegt.⁷⁴⁸ Die Einstellungen, die diesem „master shot“ folgen, etablieren das Schwerpunktthema des Films, die Liebesbeziehung.⁷⁴⁹

Kate steigt in das Abteil, in dem auch Merton sitzt. Ein Schuss-Gegenschuss-Verfahren dokumentiert ihren Blickkontakt, ohne dass ersichtlich wird, dass sie sich kennen. Umso erstaunter ist der Zuschauer, als beide an der gleichen Station aussteigen und, alleine in einem Fahrstuhl, einen leidenschaftlichen Kuss tauschen, der den Status quo zwischen beiden verdeutlicht. Die Kamera nimmt hier die Position eines Voyeurs ein, da sie die Umarmung durch ein Fahrstuhlgatter hindurch wahrnimmt. Diese *film-noireske* Perspektive zeigt die Charaktere „enclosed and enclosing, visible and shadowed, intense and remote, passionate and controlled.“⁷⁵⁰

Der verbotene Charakter der Beziehung wird bereits in den ersten Szenen deutlich, in denen die beiden Protagonisten Schutz in der Anonymität des Londoner Untergrunds suchen. Die erotische Umarmung bricht abrupt mit Kates Ausruf „Merton – no!“ ab, den Wood als Ambivalenz hinsichtlich der Realisierbarkeit ihrer Beziehung zum Journalisten interpretiert.⁷⁵¹

Der Roman beschreibt das erste Zusammentreffen der Liebenden ebenfalls aus Kates Perspektive, wobei aber körperlicher Kontakt ausgeklammert bleibt:

They had found themselves regarding each other straight, and for a longer time on end than was usual even at parties in galleries; but that in itself after all would have been a small affair for two such handsome persons. It wasn't, in a word, simply that their eyes had met; other conscious organs, faculties feelers had met as well, and when Kate afterwards imaged to herself the sharp deep fact she saw it, in the oddest way, as a particular performance. (WD, 49)

Auf die zurückweisenden Worte „Merton – no“ folgt ein „extreme close-up“ von Kates Augen. Wie aus einem Traum erwachend, reißt sie ihre Lider auf – per „jump cut“ befinden wir uns nun in Lancaster Gate. Rowe interpretiert wegen dieses abrupten Szenenwechsels, den Kates Augenaufschlag einleitet, die Eingangssequenz als Phantasie, die sich in der Psyche

⁷⁴⁸ Bousquet interpretiert die Örtlichkeit der U-Bahn-Station als Verknüpfung von Kates Verschlagenheit mit der voranschreitenden Modernisierung, dem neuen Frauenbild und der vagen Bedrohung eines erwachenden Proletariats. Vgl. Marc Bousquet, „Cultural Capitalism“, S. 214.

⁷⁴⁹ “[The film] was simplified to [...] the triangle, which jumped out at me so when I was reading the book. Hossein Amini, zitiert nach Annie Nocenti, „Adapting *The Wings of the Dove*: A Talk With Hossein Amini“, in: *Scenario* 3 (1997), S. 49-52; S. 52. Lodge berichtet, dass Softley sich vom Drehbuchentwurf der Biographin Claire Tomalin nicht überzeugt zeigte, die ursprünglich als Verfasserin eines stärker am Original orientierten Scripts vorgesehen war. Vgl. David Lodge, *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, Cambridge: Harvard UP, 2002, S. 220.

⁷⁵⁰ Anthony J. Mazzella, „The Amini-Softley Film Adaptation“, S. 585.

⁷⁵¹ Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 30.

der jungen Frau abspielt.⁷⁵² Wahrscheinlicher scheint jedoch, dass Kate mit geschlossenen Augen die Ereignisse des Tages hat Revue passieren lassen, da auf der Tonspur die Aussage, „I was supposed to meet a friend. She didn't come“ (4'18), den Bildern gegenübersteht. Die Lüge bestätigt den bereits angenommen, heimlichen Charakter des vorangegangenen Treffens.

Die erste Sequenz etabliert die Problemstellung, mit der sich das Paar konfrontiert sieht und endet mit der Trennung, die dadurch visualisiert wird, dass Kate zusammengekauert auf ihrem Bett liegt und weint. Ein Kameraschwenk nach rechts fährt von ihr weg und endet auf ihrem weißen Bettlaken. Eine Überblende auf ein ebenfalls weißes Tischtuch markiert einen neuen Handlungsort und somit eine neue Handlungseinheit, die auch durch den zeitlichen Sprung „three months later“ markiert wird. Der festlich gedeckte Tisch ist anlässlich Lord Marcs Party opulent beladen, auf der Kate die vermögende amerikanische Erbin Millie Theale kennenlernt und auf der das Paar wieder zusammenfindet.

6.3.3.2 Sequenz 51-69: Die Entwicklung des Plans

Wood postuliert, dass Kates Plan von dem Lord Marks inspiriert wird.⁷⁵³ Die Idee, Millies Vermögen zu sichern, verbirgt sich zunächst in Kates Psyche, da sie den Liebhaber nicht einweicht, aber dennoch versucht, ihn mit der Erbin zusammenzubringen. So arrangiert sie eine nächtliche Kanalfahrt, bei der Millie und Merton sich eine Gondel teilen, während sie alleine gefahren wird. Erst später erfolgt die explizite Darlegung der Intrige, für die Millies Zusammenbruch als auslösendes Moment fungiert.

Kate: Millie's dying.
Merton: She can't be. She looks fine. [...] Why didn't she say anything?
Kate: She didn't want us to know.
Merton: It doesn't make sense.
Kate: It makes perfect sense. She's come here to live, Merton, not to die. She doesn't want our pity [...].
Merton: That's why you wanted me to come to Venice. For her?
Kate: For her, and for us. (51'38-52'40)

Der Zuschauer wird an dieser Stelle nicht gewahr, ob der Journalist zustimmt oder ablehnt; auch das Drehbuch beschreibt den Ausgang des Gesprächs vage: „She seems to be telling him

⁷⁵² Vgl. John Carlos Rowe, „For Mature Audiences“, S. 192.

⁷⁵³ Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 41.

something with her eyes, something she doesn't want to say with words. They hardly hear the din around them now, it's as if they're trying to read each other's minds."⁷⁵⁴

Die anknüpfende *carnevale*-Sequenz beweist, dass Densher Kates Aufforderung Folge leistet. Dennoch entspricht die Intrige nicht seinem Charakter, denn Millie bemerkt feinsinnig, dass sich die Last aus Schuld und Betrug in seinen Augen widerspiegelt: „You don't look yourself today [...]. You look wounded. Your eyes are big and sad.“ (56'04).

Als die Erbin Densher küsst, erlebt Kate ein Wechselbad der Gefühle: Zwar verläuft die Intrige nach Plan, aber Eifersucht treibt sie dazu, das Projekt zu unterbrechen, indem sie den Geliebten mit sich fortreißt. Sie flüchtet mit ihm in eine dunkle Hausgasse – ein Setting, das durch Dunkelheit, Regen und Gitterstäbe, die die Protagonisten umgeben, erneut eine *noireske* Atmosphäre evoziert.

Merton: We'll lose them.
Kate: Good. [...] It's the first time I didn't feel sorry for her. She was so happy dancing with you. I'm going to leave you alone with her.
Merton: You want me to seduce a dying girl? And when she dies, do you really think she'll leave me her money?
Kate: Yes. [...] Because I know how she loves.
Merton: And how do you love?“ Show me how you love.
Kate: I don't understand.
Merton: If you don't understand me, I don't understand you.
(58'51-60'10)

Mit der sexuellen Besiegelung des Paktes erzielt Densher einen Pyrrhussieg, nach dem sich Kate von ihm distanziert, wie Mazzella anhand des folgenden Dialogs zwischen Millie und Kate belegt. Letztere verneint, Densher zu lieben, was nur dann als Lüge gewertet werden darf, wenn Kate ihm *nicht* wegen seines erpresserischen Ultimatus grollt: „If, at this stage of the film, she associates Densher with all those other characters in her life who manipulate her then her 'lie' is the truth.“⁷⁵⁵

Der Akt stellt, bis zur finalen Trennung, die letzte Sequenz dar, die das Liebespaar in einem „two shot“ zeigt – die Bildebene kündigt eine Separation bereits an. Stattdessen wird fortan die Dreieckskonstellation durch Parallelmontagen betont. Millies und Mertons Zweisamkeit wird von Einstellungen, die Kate zwischenblenden, regelrecht überschattet. Sie weisen auf die triadische Struktur der Beziehung hin, in der die Dritte versucht, ihre Abwesenheit durch Briefe zu kompensieren. Verglichen mit der kühl kalkulierenden Kate des

⁷⁵⁴ Hossein Amini, *Henry James' The Wings of the Dove – A Screenplay*, S. 53.

⁷⁵⁵ Anthony J. Mazzella, „The Amini-Softley Film Adaptation“, S. 603.

Prätexes spiegeln die Brieftexte ihres filmischen Pendants ihre Schwäche, die durch die Angst, Merton verlieren zu können, ausgelöst wird.

My dearest Merton, I know it must be difficult to write when you're with her all the time, but please try. If only to reassure me. I never thought it would be this difficult away from you. I don't sleep nights. I can't help thinking of you together and me so far away. [...] every time she looks at you, and every time she smiles, don't forget, I love you more.
(68'51-70'22)

So ist es schließlich Kate, die den Plan umstößt, da sie den emotionalen Wirrungen nicht mehr standhält.⁷⁵⁶ Auslöser ist ein Brief von Merton: „My dearest Kate, everything I have done, I've done for you. Only it gets harder every day. She's alive, Kate. More alive than anyone I've ever known.“ (74'26-74'34). Das Schriftstück wird per Voice-Over wiedergegeben und begleitet auf der Tonspur den Übergang zur nächsten Sequenz, in der Kate Lord Mark auf seinem Landsitz besucht, um ihn über Mertons und ihre Affäre zu unterrichten. Wegen des nächtlichen Zwischenfalls, bei dem der Adelige Kate in seine Pläne bezüglich Millies Vermögens eingeweiht hat, ist gewiss, dass ihre Beichte auf fruchtbaren Boden fällt; unverzüglich reist Mark nach Venedig und setzt Millie in Kenntnis. „Did he want to kill her?“ (78'33), ereifert sich Merton bezüglich Lord Marks Tat, der jedoch lediglich als Mittelsmann fungierte. Die wahre Schuld an Millies Tod muss in dieser Adaptation eindeutig Kate zugesprochen werden.

Die 55. Sequenz visualisiert Kates aktive Enthüllung, doch der Prätext lässt den Verdacht ungeklärt. „[Lord Mark is] intelligent enough apparently to have seen a mystery, a riddle, in anything so unnatural as – all things considered and when it came to the point – my attitude.“ (WD, 393 f.).

Iain Softleys Adaptation ist als jene zu bezeichnen, welche die Intrigenentlarvung am detailliertesten inszeniert. Während des finalen Treffens leugnet Densher zunächst – wie von Susan befohlen – die Wahrheit, kann die Erbin aber nicht überzeugen: „There's no need. We're past that. You and I. I love you. Both of you.“ (81'54-82'02). Daraufhin bricht der Journalist zusammen und bittet um Verzeihung. Im Roman bleibt Millies eventuelles Wissen ob des Plans unausgesprochen: „I was with her for twenty minutes, and she never asked me for it.“ (WD, 364).

⁷⁵⁶ In der finalen Aussprache zwischen ihr und Densher gibt Kate unumwunden zu: „I was scared of losing you.“ (86'45) Anders als in Schaffners *The Wings of a Dove*, der ebenfalls den Dialog zwischen Kate und Lord Marc inszeniert, ist ihre Beichte in der 1997er-Version nicht durch verletzen Stolz motiviert, sondern durch Eifersucht.

Die Kamera fährt von dem in Millies Schoß weinenden Merton weg und verharrt in einer Totalen, als letztem Blick auf die Erbin. In der anschließenden Sequenz verrät Susan Shepherds schwarze Kleidung Millies Tod. Während die Kamera verfolgt, wie Millies Sarg über den Wasserweg zur Grabstätte gebracht wird, rezitiert Merton auf der Tonspur Psalm 55, 2-7:

My heart is sore pained within me, and the terrors of death have fallen upon me. Fearfulness and trembling have come upon me, and the horror hath overwhelmed me. And I said 'Oh that I had wings like a dove, for then I would fly away, and be at rest'. (84'39-84'50).

Der Taubenvergleich wird nicht auf Millie, sondern auf Densher übertragen. Der Journalist vergleicht sich mit dem Vogel, der wegfliegen und somit dem Bösen entfliehen will.

6.3.3.3 Analyse der finalen Sequenz: Ein unvollendeter (sexueller) Höhepunkt

Das letzte Treffen zwischen Kate und Merton spielt erneut in einem *film-noiresken* Setting, das den düsteren Charakter ihrer Beziehung reflektiert. Kate sucht den Geliebten nachts in dessen Apartment auf, das in kühles, blaues Licht getaucht ist. Als Hintergrundgeräusch unterstützt Regen die triste Grundstimmung.

Merton gibt sich reserviert und zynisch, als er Kate Millies Brief überreicht, den er nicht geöffnet hat: „Take it, it's your prize.“ (88'02). Auch Kate entsiegelt das Testament nicht, sondern wirft es ins Feuer. Anschließend geht sie ins Schlafzimmer, wo sie sich entkleidet und sich Densher darbietet. Der sexuelle Ton, der in dieser Adaptation mitschwingt, kulminiert in der letzten Sequenz in Kates völliger Nacktheit. Der Klimtschen *Danaë* ähnlich, nimmt sie auf Mertons Bett eine embryonale Haltung ein.⁷⁵⁷ Ihr entblößter Körper wirkt vor der kühl-bläulichen Szenenausleuchtung extrem dünn und schneeweiß – ein Kontrast zum warmen Glanz, in den Hollywood-Filme Liebesszenen üblicherweise tauchen.

Die Sinnbildhaftigkeit dieses expliziten Endes begründet Softley in einer perifilmischen Schrift: „Hossein, very early on, had the idea of the end scene being a love scene. Really making it clear how stark the choices were.“⁷⁵⁸

Um über die emotionale Entfremdung hinwegzutäuschen, sucht das Paar die körperliche Nähe. Doch ihre Berührungen und gegenseitige Versicherung, einander zu lieben,

⁷⁵⁷ Die von Gustav Klimt Porträtierte liegt unbekleidet in embryonaler Haltung, wodurch der angezogene linke Oberschenkel das Gemälde dominiert. Mazzella findet diese Pose, von Kate Croy nachgeahmt, in zwei Filmsequenzen wieder. In Sequenz 15 liegt sie weinend auf ihrem Bett, da Aunt Maud ihr den Kontakt zu Merton untersagt hat. Auch in der finalen Sequenz nimmt Kate die Danaësche Haltung ein, als sie sich Densher unbekleidet darbietet. Vgl. Anthony J. Mazzella, „The Amini-Softley Film Adaptation“, S. 597.

⁷⁵⁸ Iain Softley, *From Script*, London 1997, S. 55.

wirken dadurch leer, dass Kate und Merton einen direkten Blickkontakt vermeiden. Der Akt bleibt unvollendet und versinnbildlicht somit das Fazit „we shall never be again as we were“ (WD, 407). „A daringly painful final scene of ‚explicit‘ loveless sex unexpectedly captures, at the very last minute, some of the moral force of the original.“⁷⁵⁹

Die Kamera zeigt die Körper zunächst in „medium long shot“: Kate stellt den aktiven Part, der einen passiv verharrenden Merton dominiert und die Bewegung bestimmt. Erst als Kate weinend den leidenschaftslosen Akt abbricht, wechselt die Kameraperspektive zu Nahaufnahmen der Gesichter, die voneinander abgewendet sind. Im nun einsetzenden Dialog wird das Paar nicht mehr zusammen gezeigt; dafür alternieren im Schuss-Gegenschuss-Verfahren Großaufnahmen ihrer Mimiken. Merton will Kate immer noch heiraten, allerdings ohne Millies Geld. Daran knüpft Kate ihre Bedingung: „give me your word of honour that you’re not in love with her [Millies] memory.“ (92’06). Die Kamera verharrt auf Kate, so dass Denshers Reaktion nicht von einer Großaufnahme seines Gesichts begleitet wird. Sein Schweigen als Antwort wertend, steht Kate auf und gibt den Blick auf Letzteren frei. Wir sehen seinen starren Blick, der – wie die folgenden Sequenzen veranschaulichen – Erinnerungen an Millie imaginiert.

Der Film endet nicht mit der *Coitus Interruptus*-Sequenz. Nach einer Zäsur, die durch eine Schwarzblende vorgenommen wird, zeigen die nachstehenden Einstellungen Mertons Rückkehr nach Venedig, die auf der Tonspur von Millies Worten begleitet wird, die ursprünglich in Sequenz 58 geäußert wurden.⁷⁶⁰ Unkommentiert gleiten diese Worte in das Filmende über und hinterlassen der Eindruck einer omnipräsenten, befreiten Millie. Der Anschein völliger Leichtigkeit wird auf der Bildebene durch einen *Master Shot* über venezianische Wasserkanäle hinweg verstärkt, der Millies Worte begleitet.⁷⁶¹ Bleibt Merton Densher im Prätext in London, steht Iain Softley in der Tradition der zuvor untersuchten Modernisierungen, denn auch in Benoît Jacquots und Meg Richmans Adaptationen sucht der männliche Protagonist den Rückzug in ein Eremitendasein.

⁷⁵⁹ Philip Horne, „The James Gang“, in: *Sight and Sound* 8 (1998), S. 16-19; S. 19.

⁷⁶⁰ „I believe in you. I just do. I have a good feeling. Everything’s going to happen for you, Merton. Faster than you think. I know. With certain people, I know.“ (67’21-67’40).

⁷⁶¹ Vgl. Marcia Ian, „Making Language Immaterial in *The Wings of the Dove*“, S. 216.

6.3.4 Figurenkonzeption in *Wings of the Dove* (1997)

6.3.4.1 Kate Croy

Iain Softley empfindet die Romandarstellung Kate Croys als zu harsch und will der filmischen Figur Empathie zukommen lassen:

I wanted to present her to audiences without any moralizing. I wanted to reveal her as a modern woman who has incredible passion and finds herself caught between her scheming and her desire.⁷⁶²

Doch scheint Softleys Verständnis von Kate als James'schem Stiefkind vor dem Hintergrund nicht haltbar, dass der Regisseur James' komplexe Wendungen abschwächt, indem er die Schuldfrage allein seiner Heldin aufbürdet.

There was something deliciously wicked about Kate on one hand, and yet vulnerable and understandable on the other. It seemed that there was a real potential to make a film that acknowledged the contradictions that exist in human nature.⁷⁶³

Im Kontext der Sündenfrage verweist Yeazell auf das Lügen-Motiv, welches in der Transposition offener zutage tritt.⁷⁶⁴ Bereits in der Expositionssequenz denunziert die unmissverständliche Divergenz zwischen Bild und Ton den Akt des Lügens, der untrennbar mit Kates Figur verknüpft wird.⁷⁶⁵ Eine explizite Denunziation äußert Marc in der 20. Sequenz:

Millie: I saw them [the pictures]. Have I suddenly become corrupt?
Lord Marc: It's a gradual process. Look at Kate.
Millie: There's nothing corrupt about Kate.
Lord Marc: Of course there is. It's in her eyes. Can't you see? There's far too much going on behind those pretty lashes. (21'49-22'06)

Dem gegenüber tritt die altruistische Interpretation, die Kate als großzügige Gönnerin versteht, die ihrer sterbenden Freundin den Geliebten schenkt. Doch so positiv fällt die Figurenzeichnung in der Adaptation nicht aus; Kate wird vielmehr als moralisch paradoxe

⁷⁶² Iain Softley, zitiert in: *About the Production*, Chicago 1997, S. 15.

⁷⁶³ Iain Softley, zitiert in: Annie Nocenti, „From Script to Film“, S. 53.

⁷⁶⁴ Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 89f.

⁷⁶⁵ Als Maud Lowder ihre Nichte fragt, wo sie den Nachmittag verbracht hat, behauptet diese, eine Freundin getroffen zu haben. Die vorausgegangene Sequenz zeigt aber, dass Kate den Tag mit Merton Densher verbracht hat. (1'33-2'29).

Person entwickelt. Die Sequenzfolge, bei der das Säubern des mütterlichen Grabsteins durch erotische Momente mit dem heimlichen Geliebten ersetzt wird, verdeutlicht die Zwiespältigkeit der jungen Frau, die laut Bousquet durch ihren Vater bedingt wird.⁷⁶⁶

Auch die Sequenzen 32 und 34 tragen dazu bei, Widersprüchlichkeiten hinsichtlich Kates materieller Haltung zu sehen: Während Maud Lowder deutlich durch finanzielle Interessen geprägt ist,⁷⁶⁷ reicht ihre Nichte das wertvolle Geschenk einer Diamanthalsskette an den Vater weiter – ein symbolischer Akt des Freikaufens sowohl von ihrer Tante als auch von Lionel Croy.⁷⁶⁸

Drehbuchautor Hossein Amini versteht die Darstellung Kates als Analyse einer weiblichen Identität in einer sich wandelnden Zeit, „who wants like only a man is allowed to do at that time“⁷⁶⁹. So wird sie als Vertreterin des Modernismus inszeniert, die sich durch ein urbanes London bewegt. Auch hinsichtlich der Sexualität repräsentiert Kate eine moderne Frau, in der Softley „absolute decadence, and enjoyment of the game playing in sexual terms“⁷⁷⁰ verankert sieht.⁷⁷¹

6.3.4.2 Millie Theale

Millies Kinoverision vereint Jugend, Schönheit und Moral und verkörpert so die traditionellen Werte Europas, mit denen die Amerikanerin den korrupten Kontinent konfrontiert: „[...] this Milly comes to exemplify all the high-cultural values and aestheticism of the European aristocracy now purified of its sins.“⁷⁷²

Im Gegensatz zu Kate bewegt sich die Erbin nicht durch ein modernes London, sondern beansprucht ein historisch anmutendes Venedig.⁷⁷³ Millies Charakter unterscheidet sich von Kates durch eine klare Schwarz-Weiß-Zeichnung. Obgleich die James'sche Milly Theale

⁷⁶⁶ Vgl. Richard A. Kaye, „Jamesian Triangles and Lawrencean Eros“, S. 249.

⁷⁶⁷ Maud: „You'll need something nice to wear around Millie. People might think you're her servant.“ (39'13).

⁷⁶⁸ Vgl. Wood, *The Wings of the Dove*, S. 44. Bousquet argumentiert, dass Lionel Croy opiumabhängig ist und damit zu einer Elterngeneration zählt, die die Zukunft ihrer Kinder verbraucht hat und nun Unterstützung seitens der nachfolgenden Generation erwarten. Vgl. Marc Bousquet, „Cultural Capitalism and the ‚James Formation‘“, S. 228.

⁷⁶⁹ Iain Softley, *From Script*, S. 200.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 201.

⁷⁷¹ Auch dass Kate raucht, unterstreicht den freien Umgang mit Sexualität. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählten rauchende Frauen nicht zum üblichen Straßenbild. Weiblicher Zigarettenkonsum vollzog sich meist in Prostituierten- sowie Bohème- und Intellektuellenkreisen. Vgl. Steve Craig, *Torches of Freedom. Themes of Women's Liberation in American Cigarette Advertising*, Denton: Northern Texas UP, 1999, S. 4 f.

⁷⁷² Vgl. Priscilla L. Walton, „Jane and James Go to the Movies: Post Colonial Portraits of a Lady“, in: *The Henry James Review* 18 (1997), S. 187.

⁷⁷³ Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, S. 203.

durchaus manipulative Züge trägt, schmiedet in Softleys Adaptation alleine Kate Intrigen, versteckt ihre wahren Emotionen und lügt. Millie hingegen sagt immer, was sie denkt. Besonders ihre Gefühle für Merton versucht Millie nicht zu verbergen. Ihr Werben um den Journalisten erinnert in seiner Offenheit und Direktheit an Henry James' tragische Heldin Daisy Miller, deren unkonventionelle amerikanische Art sie in Europa in Misskredit bringt und schließlich sogar zu ihrem Tod führt.⁷⁷⁴ Kaye differenziert jedoch zwischen Milly und Daisy, da die zeitliche Verschiebung um fast 40 Jahre auch eine Lockerung der Moralvorstellung bedingt:

Where once [...] Daisy Miller suffered a social death (and then a real one) for strolling with an Italian suitor through the streets of Rome, the American *naïf* [sic] Milly Theale flirts with Densher as they wander through Venice and there is scarcely an objecting murmur.⁷⁷⁵

So lädt Millie Merton nach Venedig ein, eine Aufforderung, die Densher mit der Feststellung „that's something only a princess would say“ (33'40) kommentiert. In Venedig setzt Millie ihre offensichtlichen Verführungsversuche fort: Sie geleitet Densher bis zu seiner Haustür, wo sie auf die geplante Verführung anspielt: „We have to go *all the way* inside. I told you I was going to make a fool of myself.“ [69'15; Hervorhebung der Verfasserin]. Der Film macht somit Millys sexuelles Verlangen deutlich, welches der Roman durch „her imagination of coming to tea with him“ (WD, 323) lediglich andeutet.

6.3.4.3 Merton Densher

Alleva konstatiert, dass der männliche Charakter in allen Henry James-Romanen vor der Darstellung der weiblichen Protagonistinnen in den Hintergrund rückt, und weist zugleich auf die Schwierigkeiten hin, denen sich Schauspieler Linus Roache hinsichtlich der Übernahme des Densher-Charakters zu stellen hatte.

Any unfortunate actor assigned this role must contend with the fact that James fell in love with his heroines, and it is they who cry out for the magnetism here amply supplied by Allison Elliot as Milly and Helena Bonham Carter as Kate.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ Die Novelle *Daisy Miller* erschien 1878 und stellt einen der wenigen kommerziellen Erfolge Henry James' dar.

⁷⁷⁵ Vgl. Richard A. Kaye, „Portraits of Lady Chatterleys: Jamesian Triangles, Lawrencian Eros and the Triumph of Cinematic Adaptation in *The Wings of the Dove*“, S. 248.

⁷⁷⁶ Richard Alleva, „Henry James Made Carnal“, S. 580.

Statt Merton nehmen seine weiblichen Begleiterinnen leitende Funktionen ein. Der Journalist hingegen gibt sich als formbarer Charakter, der nicht stark genug ist, seine eigene Meinung zu vertreten: „I don't believe in any of the things I write about. I lack passion. I lack conviction.” (67'16).

Wood sieht in dieser Selbsteinschätzung einen Bruch mit der in London etablierten Figur, denn im Gegensatz zu James' Roman, der Merton Densher nur außerhalb seines Berufsfeldes präsentiert, inszeniert die 1997er Adaptation zwei Sequenzen in der Zeitungsredaktion, die Densher als linksgerichteten Journalisten zeigen, der Klassenfragen diskutiert und sich in einem Artikel über geldgierige Mediziner ereifert, die Prostituierte ausbeuten. Densher bringt somit aktiv seine antimaterielle Einstellung zum Ausdruck, die mit der Kates kollidiert. Wie Bousquet anführt, sucht der Journalist nicht nach individueller finanzieller Erfüllung, sondern verkörpert den kollektiven Wunsch, einen Ausweg aus einem kapitalistisch-hyperkapitalistischen System zu finden:⁷⁷⁷ „The upper class isn't going to change of its own accord, why should it? It's not a conspiracy, They're just protecting themselves.“ (5'12). Dieser Auftritt in einem Arbeiterpub veranlasst Ian, in Merton einen Zyniker sehen: Sie grenzt ihre Feststellung gegen den Roman ab, in dem sie Züge eines Zynikers in der Figur Kates verkörpert sieht.⁷⁷⁸

6.3.5 Rezeption

In der postfilmischen Diskussion wird die Adaptation einheitlich als erfolgreiche Umsetzung des James'schen Inhaltes gewertet, „along with the experience of the complex act of reading and identification that James demands in his last masterpieces“⁷⁷⁹. Auch Yeazell lobt den Film als Tribut an die Spätwerke, das für einige der bedeutendsten Episoden des Romans eine filmsprachliche Übersetzung findet.⁷⁸⁰

Trotz aller Modernisierungen ist die Adaptation als hochwertiges Kostümdrama mit authentischen Kulissen und Kostümen aufgebaut. Sadoff sieht darin einen bewussten Versuch, den Zuschauerwünschen zu entsprechen: „Romance, drama, and nude scenes, then,

⁷⁷⁷ Vgl. Marc Bousquet, „Cultural Capitalism“, S. 233.

⁷⁷⁸ Vgl. Marcia Ian, „Making Language Immaterial in *The Wings of the Dove*“, S. 217.

⁷⁷⁹ Dale M. Bauer, „Content or Costume“, S. 247.

⁷⁸⁰ Vgl. Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 87.

when linked with the structures of stardom, produced success for a film competing with other James movies for the intelligent cultural consumer's box office dollars.⁷⁸¹

Iain Softleys *Wings of the Dove*-Adaptation gilt als eine der erfolgreichsten Henry James-Verfilmungen. Wohl auch, wie Eaton zu bedenken gibt, weil Miramax über ein ansehnliches Budget zur Vermarktung des Films verfügte und den Filmstart strategisch so platzierte, dass er für eine Oscar-Nominierung berücksichtigt werden konnte.⁷⁸² Trotzdem erreicht auch die 1997er Version kein Massenpublikum, wie die eingespielten Erträge beweisen: Mit 13,7 Millionen Dollar erwirtschaftet *Wings of the Dove* zwar einen bedeutend höheren Gewinn als *The Portrait of a Lady* mit 3,7 Millionen Dollar und *Washington Square* mit nur 1,7 Millionen Dollar, hält aber Vergleichen mit dem Blockbuster des Jahres 1997 nicht stand: *Titanic* spielt über 600 000 Millionen Dollar ein.⁷⁸³

7 LITERARISCHE ERBEN: HENRY JAMES' EINFLUSS AUF DIE BUCHWELT

„I don't think Henry James has been the hero of too many novels“⁷⁸⁴, vermutet John Updike bezüglich dessen Protagonistenrolle in Colm Tóibíns jüngstem Roman *The Master*, einer fiktiven Biographie, die James' Theaterjahre beleuchtet.⁷⁸⁵ Wie falsch Updike allerdings mit seiner Vermutung liegt, beweist Tintners Studie *Henry James' Legacy*,⁷⁸⁶ die über den Zeitraum von 1880 bis 1998 belegt, wie Henry James' Person und Werk nachfolgende Künstler beeinflusst haben. Neben Zeitgenossen wie Hugh Walpole, Percy Lubbock oder Constance Fenimore Woolson, deren Porträts auf persönlicher Bekanntschaft mit dem Autor basieren, werden über hundert weitere amerikanische und englische Schriftsteller benannt, die James' Plots, Charaktere oder dessen Person selbst als Inspirationsquelle für das eigene literarische Schaffen genutzt haben.

⁷⁸¹ Dianne F. Sadoff, „Intimate Disarray“, S. 294.

⁷⁸² Marc A. Eaton, „Exquisite Taste“, S. 169.

⁷⁸³ Vgl. Box Office Mojo, in: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=1997&p=.htm>, [Stand: 23.5.2006].

⁷⁸⁴ John Updike im Interview mit der Academy of Achievement, in: www.achievement.org/autodoc/page/upd0int-7 (Zugriff: 4.12.2006).

⁷⁸⁵ Zu Colm Tóibíns Roman sind u.a. die Rezensionen von John Updike, „Silent Master“, in: *The New Yorker*, 28.6.2004, S. 98-102, und Daniel Mendelsohn, „The Passion of Henry James“, in: *New York Times Book Review*, 20.6.2004, S. 10-13 erschienen. Seit August 2005 ist auch die deutsche Fassung *Porträt des Meisters in mittleren Jahren* auf dem Buchmarkt.

⁷⁸⁶ Adeline R. Tintner, *Henry James's Legacy. The Afterlife of his Figure and Fiction*, Baton Rouge 1998.

Obwohl die Enzyklopädie umfangreich und detailliert ist, kommt der Versuch, eine vollständige Überblicksdarstellung zu schaffen, einer Sisyphusarbeit gleich. Bereits 1998, zwei Jahre nach Erscheinen der *Legacy*, muss Tintner ihre Arbeit um vier Publikationen des Jahres 1997 ergänzen.⁷⁸⁷

Doch auch damit kann das Buch über Henry James' literarischen Einfluss noch längst nicht geschlossen werden. 2004 wird seine Vormachtstellung auf dem Buchmarkt durch insgesamt vier weitere Neuerscheinungen bekräftigt, die in Zusammenhang mit seiner Person stehen. Neben Toby Litts *Ghost*

Story, einer Hommage auf *The Turn of the Screw*,⁷⁸⁸ veröffentlicht Alan Hollinghurst *The Line of Beauty*, ein britisches Gesellschaftsportrait der Thatcher-Ära der 1980er Jahre.⁷⁸⁹ Der Oxford-Absolvent Nick Guest zieht als Untermieter ins Londoner Haus des Tory-Abgeordneten Gerald Fedden, der – im Gegensatz zu Guests kleinbürgerlichen Eltern – die Homosexualität des jungen Mannes zu akzeptieren scheint. Während der folgenden Jahre gerät Hollinghursts Protagonist immer tiefer in den Sog der glamourösen Londoner Gesellschaft, sein Lebensstil wird immer ausschweifender. Seine Suche nach Liebe und Schönheit, die Beziehungen zu einem schwarzen Arbeiter, einem Millionär und einem konservativen Politiker enden schließlich mit einem tiefen Absturz.

2004 mit dem Booker-Preis ausgezeichnet, überzeugt *The Line of Beauty* durch seine stilistische Konzeption, die Hollinghursts Verehrung für Henry James – “I love everything about James; his rhythms, his ironies and his idiosyncracies”⁷⁹⁰ – ebenso widerspiegelt wie das Handlungsdetail, den Protagonisten eine Dissertation über Henry James verfassen und diesen häufig zitieren zu lassen.

Des Weiteren enthalten die Buchlisten des Jahres 2004 zwei imaginierte James-Biographien. Als David Lodge seinem Verleger das Manuskript zu *Author Author* vorlegt, muss er

⁷⁸⁷ Vgl. Adeline R. Tintner, “Henry James’s Fiction ‘Swallowed, Digested and Assimilated’: A Strong ‘Whiff’ on Henry James in 1997’s Overflow”, in: *Henry James Review* 19 (1998), S. 255-263.

⁷⁸⁸ Toby Litts Interesse an Henry James erwacht bereits 2001, als er James' letzten vollendeten Roman *The Outcry* für die britische Penguin-Ausgabe redigiert. Zudem ist er Herausgeber von James' *Notes of a Son and a Brother: Adolescent Memoirs* (London: Gibson Square Books, 2005). Zu *Ghost Story* siehe etwa Denis Flannery, “The Powers of Apostrophe and the Boundaries of Mourning: Henry James, Alan Hollinghurst, and Toby Litt”, in: *The Henry James Review* 26.3 (2005), S. 293-305.

⁷⁸⁹ Rezensionen zu *The Line of Beauty*: Siehe etwa J. Wood, “The Ogee Curve: The Line of Beauty by Alan Hollinghurst”, in: *New Republic* 231 (2004), S. 47-49; S. Smee, “The Line of Beauty by Alan Hollinghurst”, in: *Spectator* 9167 (2004), S. 38. Die deutsche Fassung erscheint unter dem Titel *Die Schönheitslinie*, München: Blessing, 2005.

⁷⁹⁰ Alan Hollinghurst, zitiert in: www.englishpen.org/events/recentevents/henryjames [Stand: 3.12. 2006].

erfahren, dass ihm im Frühjahr bereits die fiktive Lebensgeschichte von Henry James zuvorgekommen ist, die Tóibín verfasst hat: *The Master* beginnt mit der demütigenden Premierenvorstellung von *Guy Domville* und rückt die darauf folgenden Jahre in den Mittelpunkt, die Leon Edels fünfbandige Biographie unter *The Treacherous Years* subsumiert. In Form eines Subtextes fließt dabei das Thema von Henry James' unterdrückter Homosexualität in die Handlung ein, die für jeden Romancharakter ersichtlich zu sein scheint.

791

Bereits 1970 beschäftigt sich David Plantés Roman *The Ghost of Henry James* mit der homoerotischen Neigung des Künstlers und reflektiert somit die in dieser Zeit aufflammenden kritischen James-Studien, die sich mit seinem Werk im Rahmen der „queer theory“ auseinandersetzen und auf die in Kapitel 7.4 detaillierter eingegangen wird.

Während *The Master* die Jahre 1895 bis 1899 beleuchtet, setzt David Lodge's Roman 1916, an James' Sterbebett, ein. In Rückblenden auf die letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts präsentiert Lodge dem Leser einen Schriftsteller, der von scheinbar hoffnungslosen schriftstellerischen Ambitionen getrieben wird, worin sich seine konfliktreiche Beziehung zu George Du Maurier konstituiert, die Lodge als zentralen Aspekt wählt.

7.1 Das intertextuelle Fortleben von *The Wings of the Dove*

Henry James' Einfluss auf die Literaturwelt geht natürlich auch von einzelnen Werken aus, so auch von *The Wings of the Dove*. Tintner führt diesbezüglich die britische Schriftstellerin Agatha Christie an, die in vierzehn Kriminalgeschichten Motive und Zitate aus dem späten Roman entlehnt.⁷⁹²

Des Weiteren werden drei Werke benannt, die nicht nur durch Einzelreferenzen *The Wings of the Dove* evozieren, sondern den Roman in seiner Gesamtheit reflektieren und zu einem intertextuellen Netz verweben. Gertrude Steins „high art“-Erzählung *Q.E.D.* steht dabei neben den „low art“⁷⁹³-Romanen *The House of Stairs* von Barbara Vine und Thomas Caplans

⁷⁹¹ Zu den Romanen von David Lodge vgl. die Rezensionen von Philip Horne, „The New James“, in: *The Telegraph*, 29.8.2004, S. 18; Sophie Harrison, „The Portrait of a Layabout“, in: *The New York Times*, 29.8.2004, S. 34.

⁷⁹² Vgl. hierzu Adeline R. Tintner, *Henry James's Legacy*, S. 282f. Agatha Christie könnte insbesondere auch dadurch von James beeinflusst worden sein, dass dieser als persönlicher Gast im Haus ihrer Eltern verkehrte. Vgl. dazu: Mary S. Wagoner, „Agatha Christie“, in: *Twayne's English Authors Series* 432 (1986), S.1.

⁷⁹³ Diese Klassifizierung wird von Adeline R. Tintner vorgenommen; vgl. „Henry James's Fiction 'Swallowed, Digested and Assimilated'“, S. 259.

Grace and Favor.⁷⁹⁴ Diese drei buchliterarischen Texte werden im Folgenden im Rahmen ihrer expliziten und konnotativen Beziehung zu *The Wings of the Dove* näher beleuchtet – wobei uns bewusst ist, dass eine umfassendere Interpretation sich zwar als interessant erweise, aber jenseits der Grenzen dieser vergleichenden Arbeit läge.

7.1.1 Der Intertextualitätsbegriff: Ein Überblick

Ende der 1960er Jahre etabliert sich „Intertextualität“ als zentrales Theoriekonstrukt innerhalb der Literaturwissenschaft, das, allgemein gefasst, den Bezug von Texten auf andere Texte beschreibt. Als Urmodell einer diskurstheoretischen Intertextualität wird das Dialogprinzip des russischen Philosophen Michail Bachtin angesehen.⁷⁹⁵ Entscheidend zu diesem Ruhm beigetragen haben die französischen Übersetzungen seiner Schriften, die von der bulgarischen Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva angefertigt wurden und die Bachtin in Westeuropa bekannt gemacht haben. Doch wie Ralf Gruetemeier resümiert, vollzieht sich die aktuelle Intertextualitätsforschung „weitgehend abgekoppelt von den Bachtinschen Texten“⁷⁹⁶. Bereits Kristeva hat sein Dialogizitätskonzept lediglich als Ausgangsbasis verwendet und weiterentwickelt.⁷⁹⁷ Sie dehnt den Textbegriff aus, indem sie jedes kulturelle System oder jede kulturelle Struktur zum Text erhebt.⁷⁹⁸ Jeder Text ist somit ein „Mosaik von Zitaten“⁷⁹⁹, denn im „Raum eines Textes überlagern sich mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und interferieren.“⁸⁰⁰

Der theoretischen und schwer zu quantifizierenden Definition Kristevas wird von Kritikern zur Last gelegt, dass sie sich nicht dazu eignet, bedeutungsschaffende Komponenten zwischen

⁷⁹⁴ Während Stein und Vine in Tintners *Henry James's Legacy* Erwähnung finden (S. 397-402), wird auf den Caplanschen Roman im Aufsatz „Henry James' Fiction 'Swallowed, Digested and Assimilated'“ (S. 259) verwiesen.

⁷⁹⁵ Vgl. Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M. 1979, S. 165 f.: Bachtin unterscheidet den Dialog, eine offene Auseinandersetzung divergierender Standpunkte, von einem traditionellen und autoritären Monolog. Die Prinzipien, die sich aus dieser Dichotomie ableiten lassen, bestimmen sowohl Gesellschaft als auch Kunst.

⁷⁹⁶ Ralf Gruetemeier, „Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin“, in: *DVJs* 67 (1993), S. 764.

⁷⁹⁷ Das Bachtinsche Begriffspaar besteht aus Monologizität (vereinheitlichte Bestätigung bestehender Traditionen) und Dialogizität (Pluralität der Anschauungen).

⁷⁹⁸ Vgl. Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 5.

⁷⁹⁹ Julia Kristeva, „Bachtin, der Dialog, das Wort und der Roman“, in: Jens Uhwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Erlebnisse und Perspektiven*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1978, S. 348.

⁸⁰⁰ Julia Kristeva, *Probleme der Textstrukturierung*, Köln, 1972, S. 245.

konkreten Texten darzustellen. Indem Kristeva den Terminus „Intertextualität“ durch „Transposition“ ersetzt, entzieht sie dieser Diskussion den Nährboden.⁸⁰¹

Als ebenfalls unzureichend für eine in dieser Studie erfolgende textimmanente Intertextualitätsanalyse erscheint Roland Barthes poststrukturalistische Vorstellung vom unendlichen Textkonzept, einer „chambre d'échos“⁸⁰², die jeden Text als intertextuell angelegt versteht. Barthes zufolge handelt es sich um ein Gebilde, das, nur scheinbar von seiner Umwelt abgegrenzt, unumgänglich mit der Gesamtheit aller Texte vernetzt ist. Ein Text gilt somit nicht als lineare Wortfolge, sondern als multidimensionaler Raum, der Zitate aus diversen Bereichen der Kultur enthält, die immer wieder neu vermischt werden.

In Anbetracht der in dieser Arbeit erfolgenden medienkomparatistisch-textbezogenen Untersuchung wird die dezidierte poststrukturalistische Begriffsfassung Gérard Genettes favorisiert, die sich eher dazu eignet, benennbare Bezüge zwischen einzelnen Texten herzustellen.⁸⁰³

Genette hat Barthes' Theorie weiterentwickelt und differenziert. In *Palimpsestes* skizziert er eine Typologie der textuellen Verknüpfung, wobei „Intertextualität“ allein als bewusste, mehr oder weniger markierte Referenz auf einen vorausgegangenen Text verstanden wird.⁸⁰⁴ Konkreter grenzen sich dahingegen die weiteren, von ihm unter *transtextualité* (Transtextualität) subsumierten Definitionen ab: *paratextualité* fasst dabei alle Elemente zusammen, die die Präsenzform Buch ausmachen, ergo Vor- und Nachwort oder Klappentext; *architextualité* beschreibt die übergreifende Kategorie, in die sich ein Text einschreibt. Textimmanenter sind die Begriffe *métatextualité* und *hypertextualité*, wobei erster literarische und kritische Bezüge auf einen bestimmten Text ausdrückt, während die Hypertextualität eine stilistische oder thematische Umformung kompletter Texte umfasst und somit am ehesten dem Intertextualitätsbegriff Kristevas entspricht.⁸⁰⁵

Mit Hilfe der Genetteschen Referenztypen lassen sich die unterschiedlichen Konzeptionsprinzipien der drei oben aufgeführten Werke ausmachen, die auf *The Wings of the Dove* rekurrieren. Denn die Wiederverwertung von vorgeprägtem Material schafft einen

⁸⁰¹ Vgl. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, 1974, insbesondere S. 59f.

⁸⁰² Vgl. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975, S. 78.

⁸⁰³ Im Kontext einer strukturalistischen Hermeneutik sei auch auf die Arbeiten Michael Riffaterres verwiesen, deren semiotische Annäherung von einer Anti-Referentialität der Texte ausgeht. Vgl. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana UP, 1978.

⁸⁰⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, S. 8: „Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation.“

⁸⁰⁵ Zu den Genetteschen Intertextualitätsdefinitionen vgl. Genette, *Palimpsestes*, S. 8-12.

rezeptionsästhetischen Zusammenhang, der mit einfacher Linearität und Sprachverwendung nicht zu erfassen wäre, wie Renate Lachmann formuliert: „Die Intertextualität der Texte zeigt das Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreiben einer Kultur als Buchkultur und als Zeichenkultur, die sich über ihre Zeichen immer wieder neu definiert.“⁸⁰⁶

So wird der intermediale Adaptationskomplex abschließend um eine Komponente erweitert, die nicht unmittelbar zur Intermedialitätsdiskussion zählt – die der buchliterarischen Transpositionen des James'schen Stoffes. Denn nicht nur die reziproke Beleuchtung von Literatur und Film, die Albersmeier zu beachten mahnt,⁸⁰⁷ sondern auch Einflüsse innerhalb des schriftlichen Mediums, die sich des Stoffs oder Motivs eines literarischen Vorgängers annehmen – wie anhand der Darstellung einer literarischen Einbindung von *The Wings of the Dove* zu zeigen sein wird – dürfen vor dem Hintergrund einer rezeptionsästhetischen Gesamtdarstellung nicht außer Acht gelassen werden.

7.2 Gertrude Stein, *Q.E.D.* (1903): *The Wings of the Dove* als homoerotischer *ménage à trois*

7.2.1 Gertrude Steins James-Rezeption: Grundlage für *Q.E.D.*?

Als „Jamesian novel, moving [...] within the tradition of *The Wings of the Dove*“⁸⁰⁸, wertet Hoffman Gertrude Steins kurze Erzählung *Q.E.D.*, die bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung von *The Wings of the Dove* die Handlung in einen für die damalige Zeit noch ungewöhnlichen und brisanten homoerotischen Kontext überträgt.⁸⁰⁹

Obwohl Gertrude Stein nie mit Henry James korrespondierte oder ihm persönlich begegnete, zieht sich eine intensive Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller durch die gesamte

⁸⁰⁶ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 36.

⁸⁰⁷ Vgl. Franz-Josef Albersmeier, „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“, in: Ders. / Volker Roloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 17.

⁸⁰⁸ Michael J. Hoffman, *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, S. 35.

⁸⁰⁹ Zwar erschien bereits 1897 *Dear Faustina* von Rhoda Broughton, dieser Roman schildert weibliche Homosexualität jedoch aus der Perspektive eines Mannes. Vgl. Adeline R. Tintner, *Henry James's Legacy*, S. 399.

Schaffensperiode der Künstlerin.⁸¹⁰ Als Bindeglied zwischen den beiden steht William James, bei dem Stein während ihrer Zeit am Radcliffe College (1894-1897) Psychologie und Philosophie studiert und früh mit dessen Theorie des „stream of consciousness“ in Berührung kommt.⁸¹¹

Gertrude Stein attestiert Henry James, der ebendiese Theorie in die Literaturproduktion überträgt, eine immense Bedeutung für die Entwicklung des amerikanischen Romans. In ihren Memoiren, für die sie die Persona von Alice B. Toklas verwendet, um das Genre der Autobiographie zu demontieren, schätzt sie James als ihren Vorgänger, weist aber gleichzeitig jeglichen Einfluss auf die eigene schriftstellerische Entwicklung von sich:

It is rather strange that she was not at all interested in the work of Henry James for whom she now has a very great admiration and whom she considers quite definitely as her forerunner. [...] But oddly enough in all of her formative period she did not read him and was not interested in him.⁸¹²

Obwohl Gertrude Stein die Kenntnis James'scher Romane während ihrer Studienzeit negiert, finden sich in *Q.E.D.* nicht nur stoffliche Parallelen zu *The Wings of the Dove*, sondern auch explizite Verweise auf die Protagonistin Kate Croy, so dass Caramello Steins Behauptung zu Recht in Zweifel zieht.⁸¹³ Nadel stützt Caramellos These mit biographischen Fakten: Gertrude Stein befand sich zum Veröffentlichungszeitpunkt von *The Wings of the Dove* in London, wodurch eine Begegnung mit dem Roman sehr wahrscheinlich wird.⁸¹⁴ Auch Alice B. Toklas erwähnt Parallelen im James'schen und im Steinschen Roman, trotz allerdings der

⁸¹⁰ 1914 versucht Stein, mit Hilfe von Alvin Langdon Coburn ein Treffen zu initiieren, das jedoch scheitert – „outwardly because of ill health, inwardly because he [Henry James] was unsympathetic with new acquaintances“, so Ira B. Nadel, „Gertrude Stein and Henry James“, in: Shirley Neumann / Ira B. Nadel (Hgg.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, S. 84. Stein zollt seinem Schreiben in *Four in America* Tribut, wo sie ihn neben General Grant, Wilbur Wright und George Washington skizziert. Des Weiteren verfasst Stein 1916 ein kryptisches Stück über Henry James namens *Henry and I*, 1918 folgt *James is Nervous*.

⁸¹¹ Viele Studien stellen Henry James' Einfluss auf Gertrude Stein ganz hinter den seines Bruders William. Vgl. Lisa Ruddick, *William James and the Modernism of Gertrude Stein*, Cambridge: Harvard UP, 1983; Stephanie L. Hawkins, „The Science of Superstition. Gertrude Stein, William James, and the Formation of Belief“, in: *Modern Fiction Studies* 51 (2005), S. 60-87.

⁸¹² Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York: Harcourt, 1933, S. 96.

⁸¹³ Vgl. hierzu Charles Caramello, „Reading Gertrude Stein Reading Henry James, or Eros is Eros is Eros“, in: *The Henry James Review* 6 (Spring 1985) S. 184. Auch Stein selbst widerspricht in *The Autobiography of Alice B. Toklas* dieser Behauptung, indem sie anführt, im Alter von 19 Jahren ein großer Bewunderer Henry James' gewesen zu sein. Vgl. Gertrude Stein, „The Autobiography of Alice B. Toklas“, in: Carl Van Vechten (Hg.), *Selected Writings of Gertrude Stein*, New York: Random House, 1946, S. 3-210; S. 3.

⁸¹⁴ Ira B. Nadel, „Gertrude Stein and Henry James“, in: Shirley Neuman / Ira B. Nadel (Hgg.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Boston: Northeastern UP, 1988, S. 81. Nadel zieht ebenfalls eine thematische Analogie *Q.E.D.s* zu Henry James' *The Awkward Age* (1899) in Betracht.

chronologischen Abfolge, indem sie „some pure Gertrude phrases in *The Wings of the Dove*“⁸¹⁵ ausmacht.⁸¹⁶

Der Unklarheit über Steins Rezeption des James'schen Spätwerks zum Entstehungszeitpunkt von *Q.E.D.* begegnet Hoffman mit einer versöhnlichen Conclusio: „Similarities between *The Wings of the Dove* and *Things as They Are* may perhaps be accidental, but that Gertrude Stein is following in the tradition [sic!] of Henry James there can be no doubt.“⁸¹⁷

Stilistische Kongruenzen in den Werken der beiden Künstler sind bereits mannigfach dokumentiert, wobei allen voran die Arbeiten Caramellos zu nennen sind. Sie widmen sich besonders der Genealogie im biographischen Schreiben, welche anhand von „shared unconventional sexuality, nationality, and expatriation“⁸¹⁸ belegt wird.

Obwohl Caramello auf die intertextuelle Matrix verweist, vor deren Hintergrund sich die Steinschen Texte entwickeln, findet der Einfluss einzelner Romane auf ihre Werke bislang wenig Beachtung. Studien konzentrieren sich meist mehr auf stilistische Analogien, statt werkimmanente Vergleichsanalysen zu bieten. Auch Haralson beschäftigt sich mit dem Problem des James'schen Einflusses auf Gertrude Steins Schreibtheorie.⁸¹⁹ Dabei unterscheidet sich das Frühwerk der Künstlerin signifikant von späteren Arbeiten, was vielleicht daraus resultiert, dass Stein erst dem formalästhetischen Vorbild eines geschätzten Künstlers folgt, bis sie im Laufe der Jahre ihren eigenen Stil findet, der die Entwicklung hin zum Poststrukturalismus bedeutend beeinflusst hat.

Gertrude Steins Präsenz als international rezipierte Schriftstellerin beginnt erst in den 1980er Jahren, fast vierzig Jahre nach ihrem Tod, zu wachsen. Davor war ihre Person zwar einem breiten Publikum bekannt, ihr Werk wurde indes noch lange Zeit unisono als zu exzentrisch und kryptisch verworfen. Noch heute polarisiert die „Mama of Dada“⁸²⁰, die meist im Kontext interdisziplinärer „Gender“- und „Queer Studies“ behandelt wird, doch ihre bekanntesten

⁸¹⁵ Alice B. Toklas, *Staying on Alone*, London: Angus & Robertson, 1974, S. 86.

⁸¹⁶ Vgl. hierzu auch Leon Edel, „Correspondence“, in: *The Henry James Review* 10 (1989), S. 214-220; S. 215: In der Korrespondenz mit Edel bestätigt Toklas, dass Stein Henry James' späte Romane rezipiert und zudem ein die Scribner-Ausgabe von Henry James' Werken abonniert hat.

⁸¹⁷ Michael J. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 35.

⁸¹⁸ Vgl. Charles Caramello, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill: North Carolina UP, 1996, S. 179.

⁸¹⁹ Vgl. Eric Haralson, *Henry James and Queer Modernity*, New York: Cambridge UP, 2003, S. 205-213 sowie die vergleichende Darstellung von Henry James' Werken und Steins *Four in America*. Ebenfalls von Eric Haralson, „Rereading Gertrude Stein, Rereading Henry James (After a Fashion)“, in: *The Henry James Review* 25.3 (2004), S. 239-245.

⁸²⁰ Vgl. Bruce Kellner, „Wie man Gertrude Stein liest“, in: Bruce Kellner / Klaus Schmirler (Hgg.), *Wie man Gertrude Stein liest und studiert*, Hamburg: Achilla Presse, 1993, S. 12.

Romane, darunter *Three Lives*, *Tender Buttons* oder *The Autobiography of Alice B. Toklas*, sind längst zu literarischen Klassikern avanciert.

1874 als Tochter einer wohlhabenden deutsch-jüdischen Kaufmannsfamilie in Allegheny/Pennsylvania geboren, verbringt Gertrude Stein ihre frühe Kindheit in Österreich und Frankreich. Zu Beginn der Schulzeit zieht die Familie zurück nach Amerika, so dass die verschiedenen Sprachen ihrer Kindheit früh das Bewusstsein für die Konstruiertheit und Konventionalität des Mediums Sprache schärfen. Nach dem Tod ihrer Eltern zieht die Künstlerin zu ihrem Bruder Leo nach Paris, wo sie einen Salon etabliert, dem berühmte Maler und Schriftsteller wie Matisse, Picasso oder Hemingway angehören. Durch diese „lost generation“ beeinflusst, entwickelt sich Stein zur Vorreiterin einer kubistisch geprägten Ästhetik, indem sie den Avantgardebegriff der Malerei auf die Literatur überträgt. Ihre Werke weisen eine stilistische Einzigartigkeit auf, die eine Rückkehr zur Sprache als System wahrer Kommunikation versteht. „The cubist dimension of Stein’s writing, frustrates the reader’s interpretation but demands the reader’s intervention“, beschreibt Caramello den collageartigen Stil, der ihm zufolge „to a great degree from Stein’s perception of James’ work“⁸²¹ geprägt ist. Der verbale Kubismus, der Spätwerke wie *Tender Buttons* dominiert, ist in frühen Werken noch verhalten. Zwar enthalten *Q.E.D.* oder *Melanctha* Momente vernachlässigter oder unsicherer Zeichensetzung, erzählen aber ohne syntaktische Schwierigkeiten und chronologisch geordnet; sie weisen noch nicht die für die späte Phase typische idiosynkratische Interpunktion auf.

7.2.2 Entstehungsgeschichte und Rezeption von *Q.E.D.*

Im Herbst 1903 vollendet Gertrude Stein ihr literarisches Erstwerk, das allerdings erst 1950 posthum veröffentlicht wird. In der autobiographisch gefärbten Erzählung *Q.E.D.*⁸²² verarbeitet die Künstlerin die gescheiterte Liebesbeziehung zu May Bookstaver, die sie während ihrer Studienjahre am Radcliffe College kennengelernt hat. Insgesamt drei Jahre hält die Verbindung der beiden Frauen, die von Unstetigkeit geprägt ist: Das Ungleichgewicht zwischen der erfahreneren May Bookstaver und Gertrude Stein, die ihre homosexuelle Orientierung erst zu akzeptieren lernt und „almost paralyzed by her initial repugnance toward

⁸²¹ Charles Caramello, „Reading Gertrude Stein, Reading Henry James“, S. 183.

⁸²² Kurz für die Signatur „quod erat demonstrandum“ (lat. „was zu beweisen war“), mit der geometrische Beweise schließen.

her own sexuality“⁸²³ scheint, belastet das Verhältnis ebenso sehr wie der Einfluss Mabel Hayes’, die sowohl die Empfindungen von Stein als auch von Bookstaver erwidert, sich aber letztendlich für Letztere entscheidet.⁸²⁴

Hoffman wertet *Q.E.D.* als emotionalstes von Steins Werken, das wie kein weiteres Einblick in ihre persönlichen Empfindungen gewährt: „the emotional exposure that she permits herself was never again to be repeated in more than forty years of writing“.⁸²⁵ Die autobiographische Dimension der Erzählung hält Gertrude Stein davon ab, eine Veröffentlichung zu forcieren. Erst 1932, fast dreißig Jahre nach der Entstehung, zeigt sie dem Verleger Louis Bromfield ihr Erstlingswerk. Dieser plant, *Q.E.D.* in den *Yale Catalogue* einzubinden, der eine Auswahl der bedeutendsten Steinschen Werke umfasst. Doch auch zu diesem Zeitpunkt lehnt Stein eine Publikation ab, da ihr zufolge die Zeit noch nicht reif sei:

It was too early to write about such things in our civilization, it was early in the century and everything was puritanical and so it was too soon, maybe not if we were Greek but Greek we weren’t.⁸²⁶

Nicht allein der autobiographische Bezug *Q.E.D.s* lässt Gertrude Stein von einer Veröffentlichung absehen, sondern auch das für den Beginn des 20. Jahrhunderts provokante Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe, das zwar nicht explizit erotisch, aber dennoch offen in der Tatsache, dass alle drei Protagonistinnen homosexuell sind, behandelt wird. Zudem wird eine sapphische Situation skizziert, die den Konventionen des beginnenden 20. Jahrhunderts trotzt:

For the first time in Adele’s experience something happened in which she had no definite consciousness of beginnings. She found herself at the end of a passionate embrace.⁸²⁷

Die Verbalisierung intimer Szenen geht in *Q.E.D.* nicht über die oben zitierte leidenschaftliche Umarmung hinaus. Explizite Erotik, von Gertrude Stein als „task of emotional probing and dissection“⁸²⁸ verstanden, kennzeichnet erst ihr späteres Werk, da der

⁸²³ Vgl. hierzu: Jane Palantini Bower, *Women Writers: Gertrude Stein*, Basingstoke: Macmillan, 1993, S. 17.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Michael J. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 32.

⁸²⁶ Gertrude Stein in einem Gespräch mit Samuel M. Steward, zitiert in: Jayne Relaford Brown, „Gertrude Stein“, in: Sharon Malinowski / Christa Brelin (Hgg.), *The Gay & Lesbian Literary Companion*, Detroit 1995, S. 490.

⁸²⁷ Gertrude Stein, „Q.E.D.“, in: *Writings 1903-1932*, New York 1998, S. 21. Die nachfolgenden Verweise erfolgen im Text unter der Sigle QED.

⁸²⁸ Claudia Roth Pierpont, „The Mother of Confusion: Gertrude Stein“, in: Bomarito, Jessica / Hunter, Jeffrey W. (Hg.), *Feminism in Literature*, Bd. VI, Farmington Hills, 2005, S. 402-410; S. 405.

literarische Kanon des Modernismus sich als Reaktion auf die sexuelle Offenheit in der Literatur der frühen 1890er Jahre und den Oscar Wilde-Prozess (1895) eher homophob zeigt. Erst nach Gertrude Steins Tod im Jahre 1946 stimmt ihre Lebensgefährtin Alice B. Toklas, die den literarischen Nachlass verwaltet, einer Herausgabe zu, um das Steinsche Werk in seiner Gesamtheit zu dokumentieren. Die Erstausgabe von *Q.E.D.* erscheint 1950 unter dem Titel *Things as They Are* und zitiert einen Ausschnitt des finalen Resümees, das Adele hinsichtlich der gescheiterten Beziehung zu Helen zieht: „Can’t she see things as they are and not as she would make them if she were strong enough as she plainly isn’t.“⁸²⁹

Things as They Are erlebt nur eine geringe Auflage und wird aktuell gar nicht mehr verlegt; auch ältere Ausgaben sind nur schwer erhältlich.

7.2.3 Die Genese des *Q.E.D.*-Stoffs: *Melantha* als gemäßigte, heterosexuelle Version

No one is ahead of his time, it is only that the particular variety of creating his time is the one that his contemporaries who also are creating their own time refuse to accept.
(Gertrude Stein)⁸³⁰

Durch die zeitversetzte Veröffentlichung von *Q.E.D.* wird irrtümlicherweise oft angenommen, dass Gertrude Steins literarisches Debüt der Erzählzyklus *Three Lives* (1909)⁸³¹ sei – ihr zugleich einziger kommerzieller Erfolg.⁸³² Die Charakterstudie *Three Lives* beinhaltet die Erzählung *Melantha*, die das homoerotische Dreiecksmotiv von *Q.E.D.* in ein heterosexuelles transformiert. Obwohl Relaford Brown immer noch Momente leidenschaftlicher weiblicher Bindung ausmacht, bemüht sich die Erzählung mit der heterosexuellen Verbindung zwischen Melantha und Dr. Jeff Campbell um eine gesellschaftskritisch kompatiblere Figurenkonstellation.⁸³³ Inhaltliche und formalästhetische Entlehnungen von *Q.E.D.* manifestieren sich, so Hovey, in der Figurenzeichnung Melanths, die Parallelen zu der Mabel Neathes evoziert, wobei sich das gesellschaftliche Stigma der Ersteren in ihrer Hautfarbe manifestiert.⁸³⁴

⁸²⁹ Gertrude Stein, „Q.E.D.“, S. 63.

⁸³⁰ Gertrude Stein, *What Are Masterpieces ?*, Los Angeles 1940, S. 27.

⁸³¹ Gertrude Stein, *Three Lives: The Story of the Good Anna, Melantha and the Gentle Lena*, New York 1909.

⁸³² Gertrude Steins Werke wurden ungeordnet und inkonsequent zusammengestellt, bis Richard Bridgeman 1970 Steins Gesamtwerk in die chronologisch korrekte Abfolge bringt. Vgl. Richard Bridgeman, *Gertrude Stein in Pieces*, New York 1970.

⁸³³ Vgl. hierzu Jayne Relaford Brown, „Gertrude Stein“, S. 491f.

⁸³⁴ Der Makel der Homosexualität verwandelt sich in einen ethnischen Makel, der durch Stereotypen markiert wird, die bereits Mabels Physiognomie – „pale yellow brown in complexion“ (QED, 4) – gekennzeichnet haben.

Trotz der interkulturellen Wertung, auf die hier nur am Rande hingewiesen sei, interpretiert Hovey diese Charakterisierung viel mehr als Kritik an der Hypokrisie der amerikanischen Oberschicht denn als Absicht, rassische Vorurteile zu schüren⁸³⁵ - eine Lesweise, der sich *Melanctha* oftmals nicht entziehen kann.

7.2.4 Inhalt und Handlungsverlauf: Die Dreiecksformation als Rahmen emotionaler Entwicklung

Q.E.D. skizziert die Dreiecksbeziehung von drei gebildeten und emanzipierten jungen Frauen, deren Konstellation durch Liebe und Eifersucht gelenkt und verändert wird.

Adele, zentrales Bewusstsein der Erzählung, lernt Helen Thomas und Mabel Neathe auf einem Ozeandampfer, während der Überfahrt von Amerika nach Europa, kennen. Helen Thomas, „the American version of the English handsome girl” (QED, 4), wird zum Mittelpunkt der Dreieckskonstellation, da sie in einer festen Beziehung mit Mabel Neathe lebt, sich gleichzeitig aber auf eine Liaison mit Adele einlässt.

Zu Beginn der Erzählung trifft Adele als Außenstehende auf Mabel und Helen, die eine binäre Einheit bilden. Der spätere Konflikt, der sich innerhalb der Trias entwickelt, zeichnet sich bereits in der Exposition ab, in der Adeles Ansichten mit denen Helens und Mabels konvergieren. Bislang kennt Adele nur zwei Gefühle – „affectionate comradeship“ und „physical passion“ (QED, 7) – die sie mit naivem Stolz verteidigt. Ironischerweise kollidiert Adeles programmatische Ablehnung des Letzteren mit ihrer wachsenden Begeisterung für Helen; ihre puritanen Ideale geraten ins Wanken. Schließlich bricht Adeles moralische Resistenz und sie lässt sich – zunächst aus Neugierde – auf ein Verhältnis ein: „As for me is it another little indulgence of my superficial emotions or is there any possibility of my really learning to realise stronger feelings.” (QED, 11). Hoffman sieht in den Anfängen der Dreiecksbeziehung Helen als zentrale und dominante Figur, die dem Machtkampf einer langsam agierenden Adele und der kühlen und rationalen Mabel überlegen ist.⁸³⁶ Obwohl die Verbundenheit zwischen Helen und Adele wächst, empfindet Letztere noch immer moralische Schranken, die ihr eine tiefere emotionale Verstrickung verwehren.

Wie Hovey betont, werden sie von einem pseudowissenschaftlichen Diskurs begleitet, der Sexualität nutzt, um Ethnizität zu markieren. Vgl. Jamie Hovey, „Sapphic Primitivism in Gertrude Stein’s ‘Q.E.D.’“, in: *Modern Fiction Studies* 42.3 (Autumn 1996), S. 547-568; 564.

⁸³⁵ Vgl. ebd., S. 559.

⁸³⁶ Michael J. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 38. Hoffman spricht in seiner Arbeit von Sophie, da seine Studie sich auf die spätere Version *Things as They Are* bezieht, in der die autobiographische Person Mabel in Sophie umbenannt wird.

Buch II, das mit dem Titel „Mabel Neathe“ überschrieben ist, beleuchtet den zynischen Charakter Mabels. Zurück aus Amerika, besucht Adele sowohl Mabel in Baltimore als auch Helen in New York. Helen und Adele nehmen ihre auf dem Ozeandampfer begonnene Beziehung unbelastet wieder auf, die in einer leidenschaftlichen Liebeserklärung kulminiert. Als Mabel Verdacht schöpft, klärt sie die bis dahin ahnungslose Adele über die sexuelle und finanzielle Dimension ihrer Beziehung zu Helen auf. Mabel avanciert nun zur dominanten Figur innerhalb der Trias, wie der Titel des zweiten Buches bekräftigt. Ihr Angriff hat seine Wirkung nicht verfehlt; Adele schwankt zwischen ihrer Liebe zu Helen und der Abneigung gegen deren prostitutionsähnliches Verhalten; die beiden Liebenden entfremden sich.

The remainder of the story is a psychological study of the manoeuvrings necessitated by the fixed character of each woman. The resolutions, failures, readjustments, misunderstandings, pressures, quarrels, fresh beginnings, subtle changes, and predictable consistencies in behavior all conclude in an exhausted stalemate.⁸³⁷

Adele flieht nach Italien, um sowohl dem Dreiecksverhältnis als auch dem puritanisch-moralischen Umfeld Amerikas zu entkommen. Nach sechsmonatiger Abwesenheit kehrt sie nach New York, und somit in die Verstrickungen der Dreiecksformation, zurück. Ihr durch Mabel geschürtes Misstrauen gegenüber Helen lässt sie ruhig und unnachgiebig agieren, was nervöse und beunruhigte Reaktionen seitens Helen zur Folge hat; es kommt zu einer erneuten Machtverschiebung innerhalb des Dreiecks, denn nach wie vor ist Mabel in Adeles und Helens Verbindung präsent. Sie nimmt die dominantere Stellung in Helens Leben ein:

If she [Helen] had to give up some one it would be Adele and not Mabel, as Mabel would be unable to endure it, and Adele and herself were strong enough to support such a trial. (QED, 45)

Nach langen Phasen der Selbsttäuschung beginnt Adele endlich, den wahren Hintergrund von Helens Verhalten zu akzeptieren: Mabels Vorrangstellung wird durch deren finanzielle Manipulation Helens motiviert, wodurch für Adele eine Beziehung zu ihrer Geliebten unmöglich wird. Sie erkennt, dass Helen unfähig und unwillens ist, ihre Abhängigkeit von Mabel einzugestehen oder gar aufzugeben.⁸³⁸

'Oh its simply prostitution', she said to herself bitterly. 'How a proud woman and Helen is a proud woman can yield such degrading submission and tell such abject lies for the sake of luxuries beats me.' (QED, 58)

⁸³⁷ Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, S. 42f.

⁸³⁸ Vgl. hierzu Hoffmann, *Development of Abstractionism*, S. 50.

Adeles Gefühle für Helen sind zwar nach wie vor gegenwärtig, unterliegen aber ihrem wachsendem Bewusstsein dafür, dass für Helen materielle Belange mehr zählen als deren Liebe zu ihr. *Q.E.D.* endet mit einem resignierten Fazit Adeles über die gescheiterte Beziehung: „Can’t she see things as they are and not as she would make them if she were strong enough as she plainly isn’t.“ (QED, 63). So endet die Erzählung, wie sie begonnen hat: Adele bleibt externe Beobachterin einer Beziehung, in der Mabel über Helen dominiert. Zwar muss sie diese Realität akzeptieren, geht aber dennoch gestärkt aus der Liaison hervor: „She felt that now at last she and Helen had met as equals. She was no longer in the position, that she had long resented, that of an unworthy recipient receiving a great bounty.“ (QED, 56).

7.2.5 Erzählstruktur

Der mathematische Bezug des Titels belegt Gertrude Steins Sinn für geometrische Exaktheit. *Q.E.D.* ist, wie auch *The Wings of the Dove*, in drei Bücher unterteilt, wobei jeder Teil einer Protagonistin der Trias gewidmet ist und ihre typischen Charakteristika wiedergibt. Die strukturelle Balance der Zahlensymbolik ist ein Element des Steinschen Schreibens. Neben der triadischen Buchunterteilung erstreckt sich auch der Plot über insgesamt drei Jahre; die Handlung spielt an drei Schauplätzen, denen jeweils eine der drei Hauptfiguren zugeordnet werden kann: Helen lebt in New York und Mabel in Baltimore, während Adele, Milly Theale gleich, Italien als Fluchtraum für sich beansprucht.

Bezüglich der Erzählperspektive wird die Analogie zur James’schen Dreiteilung jedoch nicht durchgehalten, da der Plot nur aus Adeles Perspektive wiedergegeben wird und nicht – den drei Büchern entsprechend – von einer Reflektorfigur zur nächsten wechselt.

Die Homosexualität der Protagonistinnen ist nicht per se das Thema der Erzählung, denn, wie auch bei Henry James, steht nicht die Handlung im Vordergrund. Vielmehr fungiert die äußere Gestaltung als Rahmen für die psychologische Motivation, die wechselnde Machtpositionen innerhalb des emotional konfigurierten Dreiecks vorantreibt.⁸³⁹

Um die Konzentration auf dieses Thema zu fördern, schließt die Erzählung nahezu alles aus, was außerhalb des Kontextes liegt: „a person’s reality [is] discovered by stripping away the superficial trivia of life and laying bare the fundamental rhythms of existence.“⁸⁴⁰ Gertrude

⁸³⁹ Vgl. ebd., S. 35.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 37.

Steins Charaktere bewegen sich in Handlungsräumen, die nicht oder nur rudimentär gestaltet sind. Vom Leben der drei Frauen wird allein das absorbiert, was für ihre Verbindung untereinander essentiell ist. Handlungsinformationen beziehen sich ausschließlich auf die Interaktion der drei Protagonistinnen, weitere Figuren sind nicht existent.⁸⁴¹ So ist bereits die Exposition nur minimal gestaltet und verzichtet weitgehend auf deskriptive Details und konventionelle Handlungsstrukturen, in denen Hoffman das Steinsche Ausschlussprinzip typischer Erzählelemente, wie das Konstrukt eines Spannungsbogens, versinnbildlicht sieht:

Its [the plot's] development has not been at all steady in the artificial way common to the working out of the storyline in the average novel of the period. At the moments when we think that the story is taking a rise in development there is always a regression in the behaviour of someone to set the development back.⁸⁴²

Innerhalb dieser limitierten Handlungsdarstellung aber erfolgt keine weitere Selektion. Stein reiht variationsreiche Diskurstypen aneinander, die ungefiltert in die Erzählung einzufließen scheinen: „tortuous arguments, lover's quarrels, trips and visits, over and over again to express the essentially repetitive quality of life as she sees it“⁸⁴³. In der Tradition des „stream of consciousness“ werden Differenzierungen und Abgrenzungen verbannt, um das Spezielle und Einzigartige hervorzuheben.

Handlung bildet somit lediglich den Rahmen für psychische Vorgänge – eine stilistische Kongruenz mit Henry James' Konzeption, die ebenfalls Sprache allein als Mittel versteht, Bewusstseinsvorgänge zu visualisieren.⁸⁴⁴ Die topographische Veränderung, die durch Adeles Europaaufenthalte markiert wird, fungiert allein als Kulisse für deren Reflexionen über das neu erfahrene Gefühl irrationaler Begierde. Hovey versteht die pastorale Idylle und Einfachheit des Landes als Kontrast zum moralischen Umfeld Amerikas, gegen dessen Werte sie verstößt: „Feminine sexuality alienates the desiring woman from her community, race, and nation.“⁸⁴⁵ Somit bindet Stein ihre Erzählung in den Kontext des von Henry James kultivierten „international theme“, das Amerika in starkem Kontrast zu Europa darstellt. Stein

⁸⁴¹ Lisa Ruddick widerspricht der Abstraktionstheorie. Ihr zufolge lasse *Q.E.D.* sorgfältige Gestaltung vermissen; die Handlung sei schematisch dargestellt, den Hauptfiguren mangle es an Ausgestaltung. Vgl. hierzu: Lisa Ruddick, *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*, Ithaca: Cornell UP, 1990, S. 15.

⁸⁴² Michael J. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 50f.

⁸⁴³ Ebd., S. 54.

⁸⁴⁴ Vgl. hierzu Sharon Shaw, „Gertrude Stein and Henry James: The Difference Between Accident and Coincidence“, in: *Pembroke Magazine* 5 (1974), S. 96.

⁸⁴⁵ Jamie Hovey, „Sapphic Primitivism“, S. 556. Hovey vermutet in der Artikulation gesellschaftlicher Restriktionen autobiographische Parallelen, die Gertrude Steins eigene Angst und Ambivalenz gegenüber ihrer neu erfahrenen Homosexualität reflektieren (S. 558). Hoffman widerspricht dieser These, indem er Adeles Selbstzweifel als die erkennt, die auch eine heterosexuelle Beziehung prägen. Vgl. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 40.

geht allerdings über den James'schen Kulturvergleich hinaus; ihre Amerikanerinnen tragen nur noch verwässerte Züge der europäischen Vorfahren in sich, wodurch sie eine selbstverständliche Internationalität annehmen⁸⁴⁶:

They were distinctly American but each one at the same time bore definitely the stamp of one of the older civilisations, incomplete and frustrated in this American version but still always insistent. (QED, 4)

7.2.6 Figurenkonstellation und -konzeption

Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Entwicklung der personalen Erzählerin Adele. Mit jeder Flucht in die europäischen Distanz reflektiert Adele ihre Entwicklung, die sich, durch die triadische Beziehung bedingt, vollzieht. Gertrude Steins Individuum ist nicht statisch, sondern durchläuft einen Prozess inneren Wachstums, der durch innere Konflikte angetrieben wird.⁸⁴⁷

Das Konfliktpotential resultiert aus Adeles Position innerhalb der Dreiecksbeziehung, da sie als Einzelperson der binären Einheit Helen und Mabel gegenüberzustehen scheint. Der intertextuelle Bezug zu *The Wings of the Dove*, der an Millys Rolle im Plan von Kate und Merton Densher erinnert, forciert die Rezeption der autobiographischen Figur Adeles als unschuldiges Opfer: „This is the portrait of a Henry James innocent, one capable of devastating her more sophisticated acquaintances quite inadvertently“⁸⁴⁸. Der explizite Vergleich Helens mit Kate Croy unterstreicht diese Leseweise zusätzlich:

What a condemned little prostitute it is, Adele said to herself between a laugh and a groan. I know there is no use in asking for an explanation. Like Kate Croy, she would tell me ‘I shall sacrifice nothing and nobody’ and that's just her situation she wants and will try for everything. (QED, 53 f.)

Der intertextuelle Verweis auf *The Wings of the Dove* veranlasst den Rezipienten zu einer (vielleicht nur unterbewussten) Schlussfolgerung: Ist Helen mit der intriganten Kate Croy gleichzusetzen, so muss Adele in den Rang einer unschuldigen Milly Theale erhoben werden. Ebenso wie Henry James' Kate Croy ist Helens Charakter ambivalent und stark an materielle Werte gebunden, doch die Autorin begnügt sich nicht mit einer simplen Schwarz-Weiß-Zeichnung der Charaktere. Die Bindungen innerhalb des Dreiecks gestalten sich insofern

⁸⁴⁶ Jamie Hovey, „Sapphic Primitivism“, S. 558.

⁸⁴⁷ Vgl. Michael J. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 51.

⁸⁴⁸ Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, S. 43.

ebenso komplex wie die der James'schen Intrige, als Helens Gefühle für Adele, wie auch jene von Kate für Milly, aufrichtig sind. Die Authentizität ihrer Gefühle spiegelt sich in Mabels Unmut wider, die sich der reziproken Zuneigung bewusst wird, welche die Beziehung zu einem Dreieck erweitert hat.⁸⁴⁹

Durch Mabels Figur unterscheidet sich das Steinsche Triasgefüge vom James'schen: Denn während sich in *The Wings of the Dove* auch der Merton Densher- und Milly Theale-Strang hin zu einer Reziprozität der Gefühle entwickelt, bleibt das Mabel-Adele-Verhältnis emotionsfrei und distanziert.

Helens Beziehung zu Adele scheitert daran, dass beide der jeweils anderen nicht das entgegenbringen können, was diese erwartet: "Their pulses were differently timed. She [Adele] could not go so fast and Helen's exhausted nerves could no longer wait." (QED, 40). Hoffman interpretiert die beidseitige Erstarrung in Verhaltensmustern, aus denen sie nicht ausbrechen können, als Anlehnung an die naturalistische Determinierung Theodore Dreisers. Ist bei Dreiser die Determinierung dem Individuum jedoch extern entgegengestellt, so kämpfen die Protagonistinnen in Steins Erzählung gegen eine innere Determiniertheit.⁸⁵⁰ Mit zunehmender emotionaler Involvierung verstärkt sich Adeles Leidensdruck, ihr innerer Widerstand wächst:

Helen still pursued her method of granting in inverse ratio to the strength of Adele's desire, and Adele's unhappiness and inward resistance grew steadily with the increase of her affection. (QED, 45)

Immer wieder kämpft der aufrichtige Charakter Adele gegen die verschwiegene Scheinwelt von Helen und Mabel an. Ihre natürliche Veranlagung, Gefühle zu verbalisieren, kollidiert mit Helens und Mabels gewohnter Geheimhaltung, die den bürgerlichen Idealen sexueller Respektabilität unterliegt.⁸⁵¹ Gertrude Stein adaptiert damit die Motive, die Henry James' „international theme“ ausmachen, verteilt sie jedoch in einem rein nationalen Kontext, innerhalb dessen Adele die Charakterzüge der unschuldigen Amerikanerin zugesprochen werden und Mabel und Helen die korrupte „Alte Welt“ personifizieren.

⁸⁴⁹ Vgl. Hoffman, *Development of Abstractionism*, S. 49.

⁸⁵⁰ Vgl. ebd., S. 52.

⁸⁵¹ Vgl. Jamie Hovey, „Sapphic Primitivism“, S. 558.

Es bleibt zu konstatieren, dass *Q.E.D.* auf inhaltlicher wie auch auf formalästhetischer Ebene Motive des James'schen Schreibens transponiert; ob diese Parallelität jedoch forciert wurde oder unbewusst erfolgte, bleibt das Geheimnis der Künstlerin.

7.3 Barbara Vine, *The House of Stairs* (1988): *The Wings of the Dove* als Anleitung zum Mord

Writing comes through associations: literary association with other author's plots and characters are clearly part of this writer's imaginative world.
(Ruth Rendell)⁸⁵²

1988, fast neunzig Jahre nach der Entstehung von *Q.E.D.*, erscheint Barbara Vines psychologischer Kriminalroman *The House of Stairs*. Hinter dem Pseudonym Barbara Vine verbirgt sich die englische Kriminalautorin Ruth Rendell, die – neben P.D. James – als Königin des zeitgenössischen britischen Kriminalromans gehandelt wird.

Rendells Karriere beginnt zunächst als Reporterin bei der Essexer Lokalpresse. Sie legt ihre journalistische Arbeit nieder, als sie über eine Versammlung berichtet, ohne dieser beigewohnt zu haben. Ihr Schwindel fliegt durch das folgenschwere Versäumnis auf, zu erwähnen, dass ein Redner einem Herzinfarkt erlegen ist. Fortan widmet sie sich ganz dem Schreiben. Ihr erster Roman, *From Doon with Death* (1964), der von den Schwierigkeiten eines unbekanntem Autors erzählt, wird erst akzeptiert, als Rendell die Handlung in eine Kriminalgeschichte transformiert, entwickelt sich dann aber zum Bestseller, was vor allem der Figur Reginald Wexfords zu verdanken ist. Der Hauptkommissar in Sherlock Holmes-Tradition erfreut sich so großer Beliebtheit, dass die Leser seine Wiederkehr fordern – die Wexford-Reihe ward geboren. 1999 löst der Ermittler, dessen Geschichten in insgesamt fünfzehn Sprachen übersetzt worden sind, bereits seinen achtzehnten Fall, *Harm Done*. Mit dem Publikumserfolg gehen Auszeichnungen mit den bedeutendsten Literaturpreisen des Krimi-Genres, wie dem Edgar Allan Poe-Award, dem Golden Dagger Award oder dem Grand Masters Award, einher. Des Weiteren sind zahlreiche Rendell-Romane für Fernsehspiele oder -serien adaptiert worden, einige Werke haben sogar den Sprung auf die Kinoleinwand geschafft: Claude Chabrol realisiert 1995 *La Cérémonie* auf der Grundlage von *A Judgement*

⁸⁵² Ruth Rendell, zitiert nach: Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell. British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, Basingstoke: Palgrave, 2001, S. 194.

in *Stone*, 1997 transponiert Pedro Almodóvar *Live Flesh (Carne trémula)*.⁸⁵³ Die jüngste Verfilmung aus dem Jahr 2001, Claude Millers *Betty Fisher et autres histoires*, basiert auf dem Roman *The Tree of Hands*.

Neben der Wexford-Reihe schreibt Rendell eigene Romane, die, bedingt durch ihr linksgerichtetes politisches Engagement, eher Bezug auf zeitgenössische Themen nehmen. 1990 erhält die Schriftstellerin Zutritt zum „House of Lords“, wo sie sich als „Labour“-Anhängerin aktiv an Projekten gegen häusliche Gewalt beteiligt. Darüber hinaus engagiert sich Rendell in der „Campaign for Nuclear Disarmament“, weshalb ihr Queen Elisabeth II auf Vorschlag der Labour-Regierung Tony Blairs 1997 den Titel „Baroness Rendell of Babergh“ verlieh.

Zwei Namen, eine Feder: Unter dem Pseudonym Barbara Vine, das sich aus Rendells zweitem Vornamen sowie dem Mädchennamen ihrer Großmutter zusammensetzt, sind bis dato zwölf Werke erschienen. Die zweite Identität ermöglicht der Künstlerin eine Variation ihres bisherigen Stils, denn während der Name Ruth Rendell für das traditionelle Detektivgenre steht, sind Romane unter Vinescher Flagge von einer psychologischen Komplexität durchdrungen, die das Interesse an den Theorien Freuds, Lacans und Jungs belegen.⁸⁵⁴

Diesen stilistischen Nuancen folgend, unterteilt Sally R. Munt Rendells Schreiben in drei Kategorien, wobei das wiederentdeckte Genre der Wexford-Detektivgeschichte neben dem Kriminalroman steht, der bezüglich sachlicher Investigationsarbeit limitiert ist und psychologische Verdachtsmomente dominant setzt.⁸⁵⁵ Als dritte Abstufung nennt Munt die Romane unter Vineschem Decknamen, die keinerlei polizeiliche Ermittlung enthalten und die sie als „most 'feminine' of her texts“⁸⁵⁶ identifiziert. Im Gegensatz zur klassischen „Whodunit“-Konzeption der Wexford-Reihe weisen die Vine-Erzählungen einen literarisch komplexeren Stil auf; gleichzeitig wird auf der Handlungsebene das traditionelle Detektivgenre überschritten, indem (zum Teil manische) Extreme des menschlichen Daseins beleuchtet werden.

⁸⁵³ Zu den filmischen Adaptationen siehe Michael Eaton, „Rendering Rendell“, in: *Sight & Sound* 12 (2002), S. 18-20; Linda M. Willem, „Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne trémula*“, in: *Literature Film Quarterly* 30 (2002), S. 115-118.

⁸⁵⁴ In *The House of Stairs* erläutert Vine die Traum-Theorien Jungs und Freuds (HS, 72 f.). Vgl. zu Vines psychologischem Interesse auch: Susan Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell*, S. 9.

⁸⁵⁵ Vgl. Sally R. Munt, *Murder by the Book?*, London 1984, S. 20-22.

⁸⁵⁶ Ebd., S. 22.

Von Anfang an hat Ruth Rendell ihre beiden Identitäten nicht verheimlicht. Dem ersten Vine-Roman, *A Dark-Adapted Eye* (1986), ist ein offener Brief anhängt, der über ihr Pseudonym aufklärt: „It was different. It was so different I thought I should give my readers an indication – I didn’t keep my identity a secret.“⁸⁵⁷ So kann die Autorin das klassische Detektivgenre überschreiten, ohne ihr Wexford-Publikum zu enttäuschen oder zu verwirren, denn, – wie Ruth Rendell in einem Interview erkennt – „If I were to kill Wexford, there’d be an outcry.“⁸⁵⁸

7.3.1 Inhalt und Handlungsverlauf

Die Schriftstellerin Elisabeth Vetch lebt seit ihrer Kindheit mit der ständigen Bedrohung, von Huntington Chorea, einer degenerativ-genetischen Erbkrankheit, an der auch ihre Mutter verstorben ist, heimgesucht zu werden. Mittlerweile Mitte vierzig, ist sie immer noch einige Jahre von der Gewissheit entfernt, der Krankheit entkommen zu sein. Der Roman setzt in der Erzählgegenwart von 1986 ein, als Elisabeth auf einer Londoner Straße Bell sieht, eine Frau, mit der sie früher befreundet war und die soeben aus fünfzehnjähriger Haft entlassen wurde. Elisabeth forciert eine Wiederbegegnung mit Bell, über deren Straftat der Leser zunächst nicht aufgeklärt, sondern nur fragmentarisch informiert wird.

Ruth Rendell lässt den Roman auf zwei Zeitebenen spielen. Während die erste Ebene die langsame Wiederannäherung der beiden Frauen thematisiert, induziert sie gleichsam Elisabeths Blick in die Vergangenheit, ergo die zweite Zeitebene. So erlangt der Leser *peu à peu* Erkenntnisse über die Zusammenhänge, die zum Verbrechen geführt haben. Die Rückblenden beginnen in den 1960er Jahren, als Elisabeth nach dem Tod ihrer Mutter mehr und mehr den Kontakt zu ihrer älteren Cousine Cosette Kingsley sucht. Es ist eine Flucht von Zuhause, wo Krankheit und Tod sie daran erinnern, was auch ihr widerfahren könnte. Nachdem Cosettes Mann stirbt, beschließt diese, ihre zweite Jugend zu leben. Sie kauft von der Hinterlassenschaft ein Haus, das nicht nur Elisabeths Zuhause wird, sondern auch illustre Treffpunkt für Künstler und Hippies, die von Cosettes Großzügigkeit profitieren. Auch Bell zählt bald zu den Bewohnern des „House of Stairs“, das seinen Beinamen der ungewöhnlichen Architektur eines „big tall house on five floors with a staircase of 106

⁸⁵⁷ Ruth Rendell, zitiert in Libby Brooks, „Dark Lady of Whodunits“, in: *The Guardian Online*, <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,,76870,00.html>, (Stand: 18.6.2005)

⁸⁵⁸ Ruth Rendell, Zitat aus einem Interview mit Jane Jakeman, „If I were to kill Wexford, there’d be an outcry“, in: *The Independent Online Edition*, 15. Juni 2002, <http://enjoyment.independent.co.uk/books/interviews/article138461.ece>, [Stand:12.12.06].

stairs“⁸⁵⁹, verdankt. Russett zufolge symbolisiert die spezielle Form des Hauses ein postfreudianisches Psychodiagramm, in dem die unteren, öffentlich zugänglichen Gesellschaftsräume in Kontrast zum gefährlichen und unzugänglichen Dachboden stehen, auf dem signifikanterweise Bell logiert.⁸⁶⁰

Elisabeth lernt Bell an jenem Abend kennen, als deren Mann, der Künstler und Trinker Silas Sanger, sich – laut Bell, der einzigen Augenzeugin – erschießt. Trotz dieser widrigen Umstände ist Elisabeth von der unnahbaren Frau fasziniert, in der sie Henry James’ Heldin Milly Theale zu erkennen glaubt:

It resembles, of course, the doomed Milly Theale in her ‘eyes of other days, her full lips, her long neck...’ With its ‘face almost livid in hue, yet handsome in sadness and crowned with a mass of hair, rolled back and high’, it also profoundly resembled Bell. (HS, 110)

Um Bell nahe sein zu können, lädt Elisabeth sie ein, im „Haus der Stufen“ zu wohnen. Als Bell Besuch von Mark Jameson, einem attraktiven jüngeren Mann, bekommt, gibt sie ihn als ihren Bruder aus, in den Cosette sich sogleich verliebt. Trotz Elisabeths Zweifel bezüglich des signifikanten Altersunterschieds zwischen Mark und Cosette, scheint die Anziehung beidseitig, eine Liebesbeziehung entflammt. Der eigentlichen Natur dieser Verbindung wird die Erzählerin erst im späteren Handlungsverlauf gewahr: Angeregt durch die Handlung von *The Wings of the Dove*, die Elisabeth Bell schildert, plant diese, Henry James’ Idee für ihre Zwecke zu nutzen.

I told her the plot of *The Wings of the Dove*. That was all I ever did, all. It wasn’t even the only or the first novel plot I had told her. [...] But Milly Theale remained in her memory, Milly Theale and Merton Densher and Kate Croy, though I don’t believe I ever told her their names. That wasn’t necessary, the plot was enough, the melodramatic central spring of the novel that James somehow makes not sensational but subtle, tenuous, life like. [...] She said slowly, wonderingly, “What a clever idea!” – “James was clever. There’s never been a cleverer novelist.” – “He could have fooled me,” she said, typically Bell, “the way he goes wanking on.” (HS, 165 f.)

Bell reduziert den von Elisabeth wegen seiner stilistischen Gestaltung geschätzten Roman auf seine Intrige und plant, Elisabeth als Cosettes Erbin auszuschalten. Sie gibt ihren Liebhaber Mark Jameson als ihren Bruder aus, der Merton Denshers Rolle übernehmen und die fast zwanzig Jahre ältere Frau, die Bell fälschlicherweise für todkrank hält, verführen soll. Im

⁸⁵⁹ Barbara Vine, *The House of Stairs*, London: Penguin Books, 1989, S. 66. Im weiteren Verlauf erfolgen die Verweise innerhalb des Textes unter dem Sigel HS.

⁸⁶⁰ Margaret Russett, „Three Faces of Ruth Rendell: Feminism, Popular Fiction, and the Question of Genre“, in: *Genre* 35 (2002), S. 143-166; S. 149.

Gegensatz zu James' Protagonisten, der erst Millys Andenken zu lieben beginnt, entwickelt Mark bereits nach kurzer Zeit wahre Gefühle für Cosette.

'You must have realized how much in love with Cosette I am. [...] It wasn't like that at first', he said. 'Of course I liked her, I liked her enormously. And then – well, I fell in love.' [...] 'I don't', he said, 'actually want it to show.' This was a confession of some significance that I was to appreciate later. (HS, 233 f.)

Mark beichtet die Intrige, woraufhin Cosette ihm verzeiht und ihn heiratet. Die Schuld an diesem Komplott schreibt sie ganz allein ihrer Ziehtochter Elisabeth zu, die Bell ins Haus gebracht und ihr von *The Wings of the Dove* erzählt hat. „You told her the story. You gave her the whole marvellous idea. I suppose you told her what a close parallel there was to the situation here.” (HS, 260).

Als Bell wahrnimmt, dass nicht nur ihr Plan scheitert, sondern Mark sie zudem wegen Cosette verlassen will, stößt sie ihn vor deren Augen aus dem Fenster ihrer Dachkammer. „It was him saying he was in love with her, and I knew the fool meant it, that was what did it.” (HS, 274)

Das Ende des Romans, wieder in der Gegenwart angesiedelt, lässt Elisabeths Schicksal offen. Ihre Haltung Bell gegenüber bleibt weiterhin gespalten, dennoch lässt sie die Mörderin in ihrem Haus wohnen und setzt sie zudem als Erbin ihres Vermögens ein – wohl wissend, dass sie damit ihren eigenen Tod riskiert.

7.3.2 Erzählstruktur

The House of Stairs ist eine komplexe psychologische Kriminalgeschichte, die auf den auktorialen Erzähler in Form eines konventionellen Ermittlers verzichtet. Rowland sieht das Außerkraftsetzen sicheren Wissens als liberale Entwicklung innerhalb des Kriminalgenres an⁸⁶¹, da statt eines autorisierten Fokus die Handlung durch die Perspektive der unzuverlässigen Ich-Erzählerin Elisabeth Vetch gebrochen wird, „leaving an 'insider' [...] of the intimate circle to be both the observing and the detecting consciousness.”⁸⁶²

Elisabeth ist nicht nur Romanautorin, sondern lebt, Susan Shepherd ähnlich, in ihrer Buchwelt. Dabei erinnert nicht nur ihre idealisierte Wahrnehmung Bells an die Glorifizierung Milly Theales. Ihre globale Realitätsabsorbierung wird durch die Lektüreprzeption gelenkt, da sie stets ihre eigene Erlebniswelt mit literarischen Entsprechungen parallelisiert. Henry James

⁸⁶¹ Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell*, S. 49.

⁸⁶² Ebd., S. 48.

nimmt eine besondere Stellung in Elisabeths literarischem Kosmos ein, wie kontinuierliche Verweise auf dessen Werk belegen.⁸⁶³

James' psychologischer Realismus mag Barbara Vine dazu inspiriert haben, das Genre des psychologischen Kriminalromans zu wählen, das zugleich ihren Versuch spiegelt, der Limitiertheit des Krimi-Genres zu entfliehen: „The requisite structure and form of *genre* novels curtail a novelist's freedom. They also make fewer demands so that it's not difficult within these forms to get away with sloppy writing and poor characterization so long as enough excitement, sex and mystery is injected.”⁸⁶⁴ Als Barbara Vine distanziert sich Ruth Rendell von der von ihr selbst als eher anspruchslos empfundenen Kriminalliteratur, die sie – wie auch die Protagonistin Elisabeth Vetch – vornehmlich aus finanziellen Überlegungen verfasst.⁸⁶⁵

In *The House of Stairs* spielt Vine mit einem intertextuellen Bezug auf *The Wings of the Dove*, indem der James'sche Prätext nicht durch markiertes Zitieren, sondern in Form von Metatextualität eingeflochten wird: Elisabeths Resümee der Romanhandlung stellt dabei den elementaren Ausgangspunkt dar, aufgrund dessen sich Bells Plan überhaupt erst entwickelt. Wie Rowland festhält, will die Autorin „find a way of using the plot of *The Wings of the Dove* without simply appropriating it”⁸⁶⁶. Der Roman liefert das Tatmotiv für ein Verbrechen; der intertextuelle Verweis auf ein Werk des literarischen Kanons verleitet zu niederen Taten und transponiert es in ein differentes Genre, das die Gefahren des erotischen Verlangens mit der Freude an krimineller Fantasie vermischt.

The House of Stairs verzichtet auf das für den Kriminalroman konstitutive Element der Ermittlung, indem der Roman Jahre nach dem eigentlichen Mord einsetzt. Die Handlung beginnt, nachdem die Täterin Bell Sanger ihre Strafe bereits verbüßt hat. Auch das Verbrechen selbst wird nur in Form einer Teichoskopie vermittelt, denn im Rahmen der Handlungsentwicklung interessiert allein, wie es zum Mord kommen konnte.

Den Erzählstrukturen eines *Film Noir* ähnlich, deckt die Erzählerin in Retrospektiven, die mit Gegenwartssequenzen alternieren, schrittweise die Ereignisse auf, die zum Verbrechen geführt haben. Unwichtige Ereignisse stehen dabei gleichbedeutend neben Schlüsselmomenten, so dass der Leser immer wieder auf falsche Fährten gelockt wird. Zudem

⁸⁶³ Der intertextuelle Bezug ist zugleich als Hommage an den Schriftsteller zu verstehen, dessen Romane Rendell zur Vorbereitung auf *The House of Stairs* nochmals gelesen hat.

⁸⁶⁴ Ruth Rendell, zitiert nach: Diana Cooper-Clark, „Interview with Ruth Rendell”, in: Dies., *Designs of Darkness. Interviews with Detective Novelists*, Bowling Green 1983, S. 124-142; S. 126.

⁸⁶⁵ Vgl. hierzu Cooper-Clark, „Interview with Ruth Rendell“, S. 138.

⁸⁶⁶ Rowland, *From Agatha Christie to Ruth Rendell*, S. 194.

bleibt bei erster Lektüre ungeklärt, welche Fakten nicht nur relevant, sondern auch in einer objektiven Realität angesiedelt sind. Analog zu Henry James' Erzählperspektive, gestaltet sich die Identifikation mit der auktorialen Erzählerin, die gewöhnlich durch die subjektive Sicht erfolgt, ambivalent. Da vergangene Ereignisse allein aus Elisabeths Perspektive dargeboten werden, muss der Leser die Glaubwürdigkeit ihrer Schilderung hinterfragen, die durch ihre immer noch offensichtlichen Gefühle für Bell beeinflusst wird. Elisabeths Wahrnehmung ist unzuverlässig, da sie nicht erkennt, was sich hinter gegebenen Fakten verbirgt und ihre Zweifel der Selbsttäuschung unterliegen:

I looked up Henryson in the phone book. Mark was there at Brook Green, a Riverside number, but there was no Mrs Henryson in Harlesden. Why would there have been? I had never known Bell to phone her mother; no doubt she didn't have a phone. (HS, 186)

Eine weitere Perspektive, die Elisabeths Aussagen widerlegen könnte, ist nicht vorhanden. Lediglich Elsa, deren waches Bewusstsein Vine in zwei Kapiteln dem der Protagonistin entgegengesetzt, kann vom Leser als verlässliche Quelle akzeptiert werden – zumal, da Elsa – ebenso wie der Leser – mehr erkennt als Elisabeth: „Mark is a weak sort of character, isn't he? [...] For one thing, he's afraid of Bell. There's something more than that he'll have to tell her. I don't know what it is but I sense it.“ (HS, 242). Nur Elsas Aussagen bestätigen den Rezipienten darin, dass seine Zweifel berechtigt sind.

Bells Bewusstsein, das teilweise als einziges Zeugnis über Schlüsselszenen des Romans ablegen könnte, ist dem Leser nicht zugänglich. Ereignisse, denen nur sie beigewohnt hat, bleiben dem Leser verschlossen, so der Selbstmord Silas Sangers oder Bells Kommunikation mit Mark, den Vine signifikanterweise mit dem Nachnamen „Henryson“ [Hervorhebung der Verfasserin] ausgestattet hat. Zwar berichtet Bell Elisabeth nach ihrem Gefängnisaufenthalt, was sich zugetragen hat, doch Elisabeth zweifelt am Wahrheitsgehalt der Aussagen; zu oft hat sich Bell als notorische Lügnerin erwiesen.

Obwohl bereits von Beginn an vorweggenommen wird, wer die Tat begangen hat, bleibt der Spannungsbogen bis hin zum überraschenden Ende erhalten. Erst hier enthüllt die Erzählerin, dass es sich beim Opfer um Mark Jameson handelt, obwohl die vorausgegangenen, wohl dosierten Hinweise stets den Leser dazu verleitet haben, in Cosette das Mordopfer zu vermuten. Dieser Verdacht wird zusätzlich dadurch genährt, dass Bell ihre Mordinspiration durch die *Wings of the Dove*-Intrige erhält. Schließlich entspricht Cosettes Stellung in Bells Plan exakt der Milly Theales.

It is part of the mature power of Rendell's art that evocations of literature will often shape the ethical arguments of the narrative. Such conscious examples as the use of Henry James's *The Wings of the Dove* in *The House of Stairs* are exceptions to the author's typical citation of literature.⁸⁶⁷

In Cosettes Figur vereinen sich optische und charakterliche Züge Milly Theales. Da sie physiognomisch Bell ähnelt (HS, 112), erscheint die These gerechtfertigt, auch die Jüngere mit der James'schen Erbin gleichzusetzen. Doch Bell verhält sich antithetisch zu Cosette: Während die Ältere auch die inneren Attribute des buchliterarischen Pendants aufweist, zeigt sich Bell egoistisch und böartig. Ihre Physiognomie wird Elisabeth zum Verhängnis, die vom Äußeren her eine charakterliche Kongruenz zu Milly Theale ableiten zu können glaubt.

7.3.3 Figurenkonstellation und -konzeption

Barbara Vines *The House of Stairs* entwickelt sich innerhalb eines triadischen Netzes weiblicher Beziehungen. Der reinen Mutter-Tochter-Verbindung zwischen Cosette und Elisabeth steht die Faszination für Bell gegenüber, die die Schriftstellerin an das Gemälde Lucrezia Panciatichis und somit an Henry James' Heldin Milly Theale erinnert. Während einer Florenzreise kauft sie einen Kunstdruck des Bronzino-Gemäldes, auf dem auch Bell selbst die frappierende Ähnlichkeit erkennt (HS, 130). Gerade die Verbindung zu dieser Frau, die ihr ähnlich sieht, löst Bells Interesse an diesem Roman aus. Russett, die die Figuren aus *The House of Stairs* mit den Charakteren von *The Wings of the Dove* vergleicht, stellt fest, dass optisch zwar Bell Milly Theale gleicht, Elisabeth aber diejenige ist, die eventuell Millys Schicksal teilen muss:

Bell herself physically resembles Milly, but takes on the scheming role of Kate Croy; Elisabeth, meanwhile – still in her twenties and fearful of sharing her mother's fate – is the most likely candidate for James's 'young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed, condemned to die under short respite, while also enamoured of the world.'⁸⁶⁸

Obwohl Vines die Struktur eines Dreiecksgefüges adaptiert, bilden die Charaktere keine analoge Konstellation zu *The Wings of the Dove*. Lediglich Züge Millys scheinen in allen Figuren präsent, wobei sich die Konstitution der Erbin auf die drei Heldinnen aufteilt: So personifiziert Cosette Millys Bestimmung als Taube, Elisabeth deren Schicksal einer

⁸⁶⁷ Ebd., S. 194.

⁸⁶⁸ Russett, „Three Faces of Ruth Rendell“, S. 161.

unheilbaren Krankheit und Bell verkörpert die optische Kongruenz zu Henry James' Protagonistin.

Im Gegensatz zu Elisabeth, die immer wieder Zuflucht in der Literaturwelt sucht, hat Bell noch nie ein Buch gelesen. „Bell never read a book. [...] If there were books lying about she would pick them up and scrutinize them in a wondering, curious sort of way.“ (HS, 128). Stattdessen verbringt Bell ihre Zeit vor dem Fernseher und symbolisiert somit eine Konsumentin von massenmedial aufbereiteter Populärkultur.⁸⁶⁹ Es ist als ironische Wendung zu sehen, dass durch Elisabeth die Verbindung zur Buchwelt hergestellt wird: Sie erzählt Bell die alles verändernde Romanhandlung von *The Wings of the Dove* nach und sich somit nicht nur zum Mittäter, sondern zum Initiator des Mordes macht.

Elisabeth ist ernsthaft in Bell verliebt, selbst fünfzehn Jahre später kann sie sich nicht von ihr lösen. Ihre Behauptungen, nichts mehr für Bell zu empfinden, werden vom Leser als unglaubwürdig empfunden, denn immer wieder findet sie Erklärungen und Entschuldigungen für Bells Verhalten. Bell hingegen hat sich damals nur aus Neugierde und Langeweile auf die Affäre eingelassen. Da Bells Bewusstsein nicht zugänglich ist, bleibt ihre Motivation immer ein Stück im Schatten. Auch Informationen über ihren familiären Hintergrund oder ihre Vita werden nie aufgeklärt, weil Bell Elisabeth widersprüchliche Informationen zukommen lässt. Als sichere Tatsache gilt allein, dass Bell als Kind von ihrer Mutter in ein Heim gegeben wurde. Die fehlende Mutterliebe hat wahrscheinlich das pathologische Verhaltensmuster des Mordens geprägt, das Bell hinterfragt: „Am I a psychopath? I suppose I must be, they all said I was. But I don't feel that, I feel just like anyone else.“ (HS, 248).

Die intertextuelle Verwandtschaft, die Elisabeth zwischen Bell und Milly zu sehen glaubt, deckt sich nur hinsichtlich der physiognomischen Komponente; in *The House of Stairs* modifiziert Vine die Charaktervorgaben der James'schen Erbin, so dass aus dem tugendhaften Opfer eine kaltblütige Verbrecherin wird.

Elisabeths Gefühle für eine Mörderin degradieren sie zur unverlässlichen Erzählerin. Zwar erkennt sie, dass Bell eine Lügnerin ist, „who tells lies from choice and, I think, for pure pleasure“ (HS, 69), findet aber immer wieder Ausreden und Entschuldigungen für das Verhalten der Freundin. Ruth Rendell äußert sich in einem Interview über die konzeptionelle Entwicklung einer Figur wie Bell:

I think about the people I have known who do odd things, and then imagination works with the rest. The number of people who tell you very transparent lies, for instance, which anyone with

⁸⁶⁹ Vgl. ebd., S. 156.

any kind of insight would see through, and then another lie is told which covers up the first one. I find that very interesting – and when you’ve got a character like that, you begin to think, well, suppose you take it a little bit farther, then what happens?⁸⁷⁰

7.4 Exkurs: Henry James im Fokus der „queer theory“

Wie in der Einführung zu Kapitel 7 angemerkt, rückt Henry James’ homosexuelle Gesinnung in den Fokus der fiktionalen Lebensgeschichte von Colm Tóibín. Auch die Romane von Gertrude Stein und Barbara Vine greifen diesen biographischen Aspekt auf, indem sie ihre intertextuellen Interpretationen von *The Wings of the Dove* in einen homoerotischen Dialog und somit in die Tradition einer jungen literaturwissenschaftlichen Strömung betten, die Henry James’ Werke im Kontext der „queer theory“ betrachtet.

Nicht zuletzt offen homosexuelle Romane wie *The Bostonians* (1886) haben den Schriftsteller zum Gegenstand dieser Theorie werden lassen, sondern auch dessen persönliche Vita, wie bereits bei Ur-Biograph Leon Edel verhalten durchscheint. „[He] feared the love of women [...] and learned to keep himself emotionally distant from all human relations lest he commit himself to unforeseen disasters.“⁸⁷¹ In diesem selbst auferlegten Zölibat, das für Edel von homoerotischen Tendenzen durchwirkt ist, liegt für den Biographen der formalästhetische Ursprung des im Schreiben realisierten Motivs der unterdrückten Leidenschaft.

Die Edelsche Andeutung von Homoerotik konkretisiert Novick mit Zitaten aus der biographischen Trilogie *A Small Boy and Others*, *Notes of a Son and Brother* und *The Middle Years*, die eine aktive Homosexualität belegen.⁸⁷² Auch Fred Kaplan stützt in seiner James-Biographie *The Imagination of Genius* die These von der sexuellen Abstinenz, indem er intime Beziehungen zwischen dem Künstler und jungen Männern betont.⁸⁷³ Kaplans Argumentation wird durch Gunter und Jobs Herausgabe einer über achtzig Briefe umfassenden Kollektion unterstrichen, die Henry James an Henrik Andersen, Dudley Jocelyn Persse, Howard Sturgis und Hugh Walpole gerichtet hat und die seine gleichgeschlechtliche Zuneigung belegen⁸⁷⁴: „[They] reveal a sexually liberated, free, even bawdy James, who used his powerful pen to write his way into intimacy.“⁸⁷⁵ Ob der Künstler seine Homosexualität

⁸⁷⁰ Ruth Rendell im Interview mit Jane Jakeman, “Ruth Rendell: If I were to kill Wexford, there’d be an outcry”, [Stand: 10.12.2006].

⁸⁷¹ Leon Edel (Hg.), *Henry James. The Master*, S. 112.

⁸⁷² Vgl. Sheldon M. Novick, *The Young Master*, S. 34ff.

⁸⁷³ Vgl. Fred Kaplan, *The Imagination of Genius*, S. 401.

⁸⁷⁴ Susan E. Gunter / Steven H. Jobe (Hgg.), *Dearly Beloved Friends. Henry James’s Letters to Younger Men*, Ann Arbor 2001.

⁸⁷⁵ Ebd. S. 84.

aktiv ausgelebt hat, bleibt ungeklärt, denn seine Reaktion auf den Oscar Wilde-Prozess ist durch Ambivalenz gegenüber dem offen homosexuellen Rivalen markiert⁸⁷⁶:

It is the squalid gratuitousness of it all. [...] of the mere exposure – that blurs the spectacle. But the *fall* [...] to that sordid prison – all & this gulf of obscenity over which the ghoulish public hangs & gloats – it is beyond any utterance of irony or any pang of compassion! He was never in the smallest degree interesting to me – but this hideous human history has made him so – in a manner.⁸⁷⁷

Gerade diese verwirrende und widersprüchliche Debatte um James' sexuelle Orientierung scheint die Diskussion über eine Neubewertung der Werke im

Rahmen des „queer“-Diskurses zu nähren.⁸⁷⁸ Eve Kosofsky Sedgwick zählt zur Vorhut der Forscher, die diese Theorie auf literarische Performativität anwenden, indem sie sexuelle Kategorien in Werken dekonstruieren, die zum Literaturkanon zählen.⁸⁷⁹ In den nachstehenden Dekaden beleuchten zahlreiche Arbeiten Henry James unter dem Aspekt der „queer“- und der „gay and lesbian“-Theorie, darunter David Van Leer, Robert K. Martin, Eric Haralson und Nicolas Buchele, um nur einige zu nennen. John Carlos Rowe untersucht die Romane vor dem biographischen Hintergrund und manifestiert eine explizite homosexuelle Identität, die sich hinter einer getarnten Stilistik verbirgt: James „affirmes masculine love only at the cost of reinstating gender binaries by demonizing lesbian sexuality“⁸⁸⁰. Die Zahl der Studien unterstreicht, wie Michael Moon folgert, dass Henry James „anatomizes unsparingly [...] the kinds of political and sexual studies today“⁸⁸¹.

⁸⁷⁶ Fletcher sieht in dem Prozess die stereotype Grundsteinlegung, die Ästhetizismus, Dandyismus und Verweichlichung mit dem Mann als Subjekt gleichgeschlechtlichen Begehrens verknüpft. Vgl. John Fletcher, „The Haunted Closet: Henry James's Queer Spectrality“, in: *Textual Practice* 14.1 (2000), S. 53-80; S. 57.

⁸⁷⁷ Henry James in einem Brief an Edmund Gosse, 8. April 1895, in: Leon Edel (Hg.), *Selected Letters of Henry James*, London, 1956, S. 179.

⁸⁷⁸ Im Rahmen der theoretischen Strömung verliert der Begriff „queer“ seine konventionelle Bedeutung, dessen etymologischer Ursprung im Viktorianischen Zeitalter wurzelt und Sonderbares gegenüber der so empfundenen Norm abgrenzt. Erst ab 1922 erfährt der Begriff „queer“ seine Spezifikation als Abwertung von Homosexualität. Im Zuge politischer Antidiskriminierungsaktionen wird die Begriffsbedeutung neu formuliert und gilt seit Anfang der 1990er Jahre als Bezeichnung für einen theoretischen Ansatz, der sich aus den bereits etablierten „gay and lesbian studies“ der 1980er Jahre entwickelt hat, die wiederum aus den „feminist studies“ erwachsen sind. Im Gegensatz zu den vorausgehenden, eher einschränkenden Konzepten zeichnen sich „queer studies“ durch ihre definitorische Unbegrenztheit aus, die alle sexuellen Randgruppen umfasst. Vorwiegend im englischsprachigen Raum Anwendung findend, konzentriert sich die Theorie auf sexuelle Orientierung und damit verbundene Normen und Identitäten.

⁸⁷⁹ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia UP, 1985 sowie Ders., *Epistemology in the Closet*, Berkeley 1990.

⁸⁸⁰ Vgl. John Carlos Rowe, *The Other Henry James*, Durham 1998, S. 108.

⁸⁸¹ Michael Moon, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham 1998, S. 28.

Spekulationen um Henry James' sexuelle Gesinnung reichen vom Junggesellen, der die Institution der Ehe verabscheut, über einen kontaktscheuen Einzelgänger, bis hin zu einer nicht ausgelebten Homosexualität. Der „obscure hurt“, den James während eines Unfalls in seiner Jugend erleidet und in *Notes of a Son & Brother* (1914) benennt, führt sogar dazu, die Nachwelt über eine vermeintliche Kastration mutmaßen zu lassen. Doch um mit der Argumentation Kirbys zu sprechen, hätte ein solch prägnanter Unfall in den recht umfangreich erhaltenen, schriftlichen Aufzeichnungen der James-Familie Erwähnung gefunden.⁸⁸²

Vermutungen über die homosexuelle Neigung des Schriftstellers werden dadurch genährt, dass seine intensive Freundschaft mit Edith Warton platonisch bleibt.⁸⁸³ Doch eventuelle Affären mit Männern sind definitiv nicht nachweisbar. Somit wird dem Künstler ein homoerotisches Verlangen attestiert, welches jedoch passiv-distanziert bleibt, um das Stigma zu vermeiden, welches mit dem homosexuellen Akt selbst verbunden wird.⁸⁸⁴

7.4.1 Iain Softleys *The Wings of the Dove* als homosexuelle Interpretation?

Eine der ersten szenischen Transpositionen, die eine homoerotische Auslegung des James'schen Prätextes favorisiert und in ihrer Interpretation thematisiert, ist Benjamin Brittens Oper *The Turn of the Screw* (1954), die eine erotische Verbundenheit zwischen Miles und dem Geist Peter Quint in den Vordergrund rückt.⁸⁸⁵

Auch in Iain Softleys *The Wings of the Dove*-Bearbeitung von 1997 findet der homoerotische Aspekt Beachtung, den Eve Kosofsky Sedgwick als prägendes Element des Romans ansieht und den es zu dechiffrieren gilt.⁸⁸⁶ So verberge sich hinter dem ungenannt bleibenden Vergehen Lionel Croys, das ihn im Prätext sowohl von der Gesellschaft als auch der Familie isoliert seine homosexuelle Neigung.⁸⁸⁷

⁸⁸² Vgl. David Kirby, „The Sex Lives of the James Family“, in: *Virginia Quarterly Review* 64.1 (1988), S. 56-73; S. 58.

⁸⁸³ Zahlreiche aktuelle Studien beschäftigen sich mit homosexuellen Tendenzen in Henry James' Romanen, die durch seine Biographie begründet scheinen. Vgl. hierzu beispielsweise Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham 1993; John R. Bradley (Hg.), *Henry James and Homo-Erotic Desire*, Basingstoke 1999.

⁸⁸⁴ Vgl. hierzu Charles P. Snow, *The Realists. Portraits of 8 Novelists*, London 1978, S. 213. Auch Fred Kaplan beschreibt James' Faszination für den Künstler Hendrik Anderson und untersucht homoerotische Tendenzen in Henry James' Romanen.

⁸⁸⁵ Vgl. hierzu David Clippinger, „Benjamin Britten's Homoerotic Reading of Henry James's 'The Turn of the Screw'“, in: *Rodopi Perspectives on Modern Literature* 26 (2002), S. 137-151.

⁸⁸⁶ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, S. 75.

⁸⁸⁷ Ebd., 77ff.

When I [Kate] was about fifteen – something or other happened that made him [Lionel Croy] impossible. I mean impossible for the world at large first, and then, little by little, for my mother. We of course didn't know it at that time, Kate explained, but we knew it later; and it was, oddly enough, my sister who first made out that he had done something. [...] 'Papa has done something wicked'. And the curious thing was that I believed it ever since, though she could tell me nothing more – neither what was the wickedness, nor how she knew, nor what would happen to him, nor anything about it. [...] He has done some particular thing. It's known – only, thank God, not to us. But it has been the end of him. (WD, 57 f.)

Dale M. Bauer weist darauf hin, dass Softleys Adaptation Sedgwicks These aufgreift, indem der Gesellschaftsverstoß von Kates Vater ebenfalls durch dessen Hinwendung zum männlichen Geschlecht visualisiert werde.⁸⁸⁸ Doch da Kate ihren Vater in der 32. Sequenz in einer Opiumhöhle aufsucht, in der er ausschließlich von Frauen umgeben dargestellt wird, könnte eine offensichtlichere Interpretation Drogen- oder Spielsucht als Croys soziales Stigma favorisiert.⁸⁸⁹ Rowe befürwortet vielmehr eine Demaskierung von Rauschgiftkonsum, als Folge von Urbanisation und Modernisierung.⁸⁹⁰ So versinnbildlicht die gescheiterte Vaterfigur den Zusammenbruch der bis ins 19. Jahrhundert vorherrschenden, patriarchalen Familienordnung.⁸⁹¹

Bauer hingegen nimmt die väterliche Homosexualität als gegeben und stützt seine weiterfolgende Interpretation auf diesen Grundpfeiler. So versteht er Croys Mahnung, „we're the same, you and I“ (15'40) als Hinweis auf Kates ebenfalls homoerotische Neigung, die in Sequenz 29 angedeutet wird. Unter dem Vorwand, zu frieren, schlüpft Kate nachts ins Bett der Freundin, nachdem Lord Mark sie belästigt hat. So bietet ihr Milly als Taube, die ihre Flügel schützend ausbreitet, Zuflucht, doch zugleich erkennt Kate die Auswirkungen der sexuellen Versuchung, die ihr in dieser Situation begegnet.⁸⁹²

Homoerotische Interpretationen der Softley-Adaptation beschränken sich nicht allein auf Lionel Croys Charakter, sondern betonen besonders den Unterton, der in Millys und Kates Freundschaft mitschwingt. Van Leer vertritt die Auffassung, dass die gleichgeschlechtliche Beziehung zwischen Minnie Temple und Helena DeKay (später Gilder) sowie die langjährige Beziehung von Henry James' Schwester Alice zu Katherine Loring sein Schreiben geprägt haben.⁸⁹³ Die Ähnlichkeit der fiktiven Namen Milly Theale (Minnie Temple) und Kate Croy

⁸⁸⁸ Vgl. Dale M. Bauer, „Content or Costume“, S. 250. Vgl. ebenfalls Wendy Graham, *Henry James's Thwarted Love*, Stanford 1999, S. 250.

⁸⁸⁹ Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 23.

⁸⁹⁰ Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, S. 203.

⁸⁹¹ Ebd., S. 197.

⁸⁹² Wood wertet diese Szene als feinste Eingebung des Regisseurs. Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 41.

⁸⁹³ David Van Leer, „A World of Female Friendship“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James and Home-Erotic Desire*, London 1998, S. 94-102; S. 98.

(Helena DeKay) spricht für die Tendenz zahlreicher „queer“- und Adaptationsstudien, sapphische Momente in der Beziehung der beiden Protagonistinnen auszumachen.⁸⁹⁴

Iain Softleys *The Wings of the Dove* kokettiert mit dem (sicherlich auch für das Kinopublikum attraktiven) Motiv der Homoerotik. Bereits die erste Begegnung Millys und Kates, die während eines Abendessens im Hause Maud Lowders stattfindet, enthält, so Wood, Untertöne eines Verführungsspiels, in dem Milly unmissverständlich ihr Interesse an Kate bekundet.⁸⁹⁵

Milly: I finally got you on your own. [...]

Kate: Yes, but he [Mark]'s been looking at you the whole time.

Milly: So have I!⁸⁹⁶

Beim zweiten Zusammentreffen ist es Kate, die die Initiative ergreift und Milly in ein Buchgeschäft folgt. Sie führt die Freundin von ihrer Tennyson-Lektüre zur pornographischen Abteilung, wo sie gemeinsam eine Buchillustration betrachten, die zwei Frauen und einen Mann beim Geschlechtsakt abbildet. Diese zufällig ausgewählte Zeichnung lässt die Dreiecksbeziehung vorausahnen, in die die beiden Frauen und Densher bald verwickelt sein werden und versinnbildlicht zugleich die sowohl homo- als auch heterosexuelle Komponente der Trias.

Da Konventionen Kate verbieten, die Freundin zu lieben, macht sie ihr Merton zum Geschenk, der als Substitut für Kates eigene Liebe zu Milly steht.⁸⁹⁷ So versteht Walton Kates Plan im Kontext einer erotisch-emotionalen Bindung, nicht allein als materielle Ausbeute Millys.

Die Dekodierung des bisexuellen Subtextes der 1997er Verfilmung wird bereits im Vorfeld gefördert. Das Filmplakat betont die trianguläre Figurenkonstellation, da Helena Bonham-Carter einen Arm um Linus Roache, den anderen um Alison Elliot schlingt. Auch der Untertitel erinnert an einen mathematischen Dreisatz: „A couple with everything but money – An heiress with everything but love – A temptation no one could resist.“

Der Regisseur visualisiert durch Kates sapphisches Interesse ihren Wunsch, als Mann geboren zu sein. Doch resultiert dieses Verlangen – „she quite visibly lost herself in the thought of the way she might still pull things round had she only been a man. [...] But what could a

⁸⁹⁴ Ann-Marie Priest erkennt eine Sublimierung des homoerotischen Bandes zwischen Milly und Kate. Vgl. hierzu: Ann-Marie Priest, „A Secret Responsive Ecstasy: James and the Pleasure of the Abject“, in: *The Henry James Review* 22, S. 163-179.

⁸⁹⁵ Vgl. Robin Wood, *The Wings of the Dove*, S. 34.

⁸⁹⁶ Der Regisseur überträgt die reziproke Interessenbekundung, welche der Prätext vorstellt, in einen homoerotischen Kontext. Vgl. WD, S. 99: „[...] her eyes were mainly engaged with Kate Croy when not engaged with Susie. The wonderful creature's eyes moreover readily met them.“

⁸⁹⁷ Vgl. Priscilla L. Walton, „The Janus Faces of James“, S. 51.

penniless girl do with it but let it go?“ (WD, 23) – womöglich nicht aus sexueller, sondern vielmehr aus gesellschaftlicher Beschränkung, der Frauen des 19. Jahrhunderts sich unterworfen sahen?

Es stellt sich die Frage, ob man mit dem einseitigen, allein auf den homoerotischen Aspekt ausgerichteten Blickwinkel dem Autor und seinem Werk gerecht wird und nicht über das Ziel hinausschießt. Siegel kritisiert die aktuelle „sexualization of everything“, die dazu führe, die Wertschätzung für Literatur zu zerstören und zur Akzeptanz des Kultes um Sexualität und Gewalt beitrage, den die Massenmedien vorgeben.⁸⁹⁸ Doch wie Person schlussfolgert, wird nicht jeder James-Rezipient seine Romane oder deren Adaptationen anhand von geschlechtlicher Begrifflichkeit deuten, in denen zahlreiche Studien den Versuch sehen, eine männliche Autorenidentität zu konstruieren.⁸⁹⁹

7.5 Thomas Caplan, *Grace and Favor* (1997): Ein Epigone im Sog des Henry James-Booms

Tintner verweist auf ein gehäuftes Auftreten James'scher Stoffe in britischen und amerikanischen Romanen während der 1980er und 1990er Jahre, was darauf zurückzuführen sei, dass sowohl Literaturproduzenten als auch -rezipienten mit den Werken vertraut sind und somit Motive wiedererkennen und isolieren.⁹⁰⁰ Denn wie Pfister hervorhebt, müssen sowohl Autor als auch Leser das Abhängigkeitsverhältnis von Text B zu Text A erkennen, um auf die intertextuelle Kommunikativität zugreifen zu können.⁹⁰¹ Des Weiteren erstellt Pfister das Paradigma der Referentialität, bei dem Texte umso stärker intertextuell gewertet werden, je öfter ein Text B einen Text A zur Grundlage hat.⁹⁰²

Die Evokation eines literarischen Kontextes geht mit der Frage einher, wo Intertextualität beginnt und wo ihre Grenzen liegen. Stierle unterstreicht zwar, dass „[p]rinzipiell [...] jedes

⁸⁹⁸ Lee J. Siegel, „The Gay Science: Queer Theory, Literature, and the Sexualization of Everything“, in: *New Republic* 9 (1998), S. 30-42; S. 30.

⁸⁹⁹ Vgl. Leland S. Person, *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Philadelphia: UP of Pennsylvania, 2003, S. 3. Stellvertretend für die Fülle der Queer-Studien sei hier Hugh Stevens genannt, der bereits in frühen Werken, wie *Roderick Hudson*, Tendenzen moderner „queer“-Fiktion, beispielsweise, der heterosexuellen Ehe homoerotische Freundschaft entgegenzusetzen, ausmacht.

⁹⁰⁰ Vgl. Adeline R. Tintner, *Henry James's Legacy*, S. 280.

⁹⁰¹ Vgl. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 27. Bei Stierle wird Kommunikativität als produktionsästhetische und rezeptionsästhetische Intertextualität definiert. Vgl. Karlheinz Stierle, „Werk und Intertextualität“, in: Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, 1983, S. 7-30.

⁹⁰² Vgl. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 26.

Werk mit jedem korrelierbar [...]“⁹⁰³ sei, unterscheidet aber zur exakteren Bestimmung verschiedene Intertextualitätstypen anhand einer Skala, die Texte in unterschiedliche Intensitätsstufen kategorisiert.⁹⁰⁴

Besteht aber nicht auch die Gefahr, Romane allein in Hinblick auf ihre Analogien zu vorausgegangenen Werken zu rezipieren oder intertextuelle Komponenten dort auszumachen, wo keine vorhanden sind? Die folgenden Kapitel untersuchen, ob die von Tintner formulierte These der intertextuellen Anlehnungen von *Grace and Favor* an *The Wings of the Dove* wirklich gegeben ist oder ob Autoren und Rezipienten nur mit ihrem Wissen um die kanonische Weltliteratur kokettieren, derer es, Pfister zufolge, als gemeinsamer Basis bedarf, um kommunikative Wahrnehmung zu realisieren.⁹⁰⁵ So betrachten wir abschließend Thomas Caplans Roman *Grace and Favor*⁹⁰⁶, dessen Titelseite zwar mit George Plimptons Kritik einer „[...] family saga reminiscent of Henry James at his best“ wirbt, in dem intertextuelle Anlehnungen an James’ Spätwerk jedoch nur mit viel Phantasie zu isolieren sind.

7.5.1 Inhalt und Handlungsverlauf

Indem der amerikanische Autor Thomas Caplan die Handlung in der englischen Aristokratie ansiedelt, legt er zugleich den inhaltlichen und formalästhetischen Grundstein für seinen Plot einer finanziell motivierten Intrige. John Brook, der amerikanische Ich-Erzähler, lebt mit seiner Frau Julia, einer englischen Adelligen, und den gemeinsamen Kindern in London, wo er als Investmentbanker arbeitet. Ihre Wochenenden verbringt die Familie auf Castlemorland, dem ständigen Wohnsitz von Julias Bruder Adrian Middleton-Lygham. Er hat das Anwesen nach dem Tod des Vaters geerbt, wohingegen seinem Cousin Rupert, dem Sohn des väterlichen Zwillingbruders, lediglich der Adelstitel als familiäres Erbstück geblieben ist. So kämpft dieser damit, dass sein Vater, „the second of twins, had missed acquiring a title and one of the most beautiful estates in England by the matter of some two minutes and twenty-four seconds“ (GF, 22). Als Adrian unerwartet bei einem Autounfall stirbt, erben Julia und ihre

⁹⁰³ Karlheinz Stierle, „Werk und Intertextualität“, S. 7.

⁹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 7-30. Stierles Kategorisierung reicht von der Übersetzung als reinster Form der Intertextualität über die Parodie bis hin zur Textkritik.

⁹⁰⁵ Vgl. Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, S. 27.

⁹⁰⁶ Thomas Caplan, *Grace and Favor*, New York: St. Martin’s Press, 1997. Die folgenden Nachweise beziehen sich auf diese Ausgabe und erfolgen im Text unter der Sigle “GF”.

Kinder Castlemorland. Ruperts Rechtsanspruch auf den Familiensitz wird dadurch nichtig, dass er kinderlos ist.

Trotz ihres Anwesens und Adelstitels sind die Midleton-Lyghams nicht wohlhabend. Ihre finanzielle Sicherheit hängt von den geschäftlichen Strategien der Investitionsbank ab, in der sowohl John als auch Rupert tätig sind. Bald schon wird in der Firma ein Betrugsvorwurf gegen John laut, der sich das familiäre Vermögen anzueignen scheint, indem er ein großes Finanzgeschäft manipuliert. Sowohl Geschäftsfreunde als auch Julia wenden sich von ihm ab, da alle Beweise gegen ihn zu sprechen scheinen. Mit Hilfe seines Kollegen und engen Freundes Philip gelingt es John, der Intrige auf den Grund zu gehen und den wahren Drahtzieher zu entlarven: Rupert, der darauf spekuliert, das Familienanwesen zu übernehmen, hat zunächst Adrian getötet, damit der Besitz in Julias Hände fällt, zu der er eine enge Freundschaft pflegt. Sein Plan, John als Betrüger anzuprangern, sollte dazu führen, dass Julia sich von ihrem Mann, der sie scheinbar um ihr Erbe betrügt, trennt und Rupert das Anwesen zum Kauf überlässt. Die wirtschaftliche Fehlspekulation, die mit Brooks finanziellem und gesellschaftlichem Ruin einhergeht, soll Rupert gleichzeitig einen beachtlichen Gewinn einbringen, der ihm den Erwerb Castlemorlands ermöglicht. Doch John schafft es, seine Frau von seiner Unschuld zu überzeugen und Rupert zu überführen. Durch einen weiteren Finanzhandel gelingt es John, dem Kontrahenten das ergaunerte Vermögen wieder zu entziehen. Während John und Julia einem versöhnlichen Neuanfang entgegensteuern, verlässt Rupert Castlemorland für immer.

7.5.2 Divergenzen zu *The Wings of the Dove*

Der Roman bedient sich James'scher Motive, wie des *international theme*, indem John Brooks amerikanische Herkunft mit der archaisch-britischen Adelsgesellschaft kontrastiert wird. Stetig zieht der auktoriale Erzähler Vergleiche zwischen seiner amerikanischen Heimat und der britischen Kultur, geht dabei aber – wie er selbst bemerkt – über den James'schen Charaktervergleich hinaus.

I realized, my Anglophilia was reaching points of silliness, cataloguing the smallest differences between English and American things: the shapes of paper clips (pointed or round), the location of flaps on brown envelopes (side or top); but, at most others, I relish the peace, the comparative lack of frenzy when judged against life in Hong Kong or New York. (GF, 143)

Der Betrugsverdacht gegen John wird dadurch verstärkt, dass seine amerikanische Nationalität ihn von der homogenen britischen Aristokratie abgrenzt. Abgesehen von dieser motivischen Parallele führt die Annahme einer intertextuellen Analogie zwischen *Grace and Favor* und *The Wings of the Dove* den Leser in die Irre, wie im Folgenden zu beweisen sein wird.

Der Dreieckskonstellation um Kate Croy, Merton Densher und Milly Theale setzt Thomas Caplan eine untereinander familiär verbundene Trias entgegen. Als Cousin und Cousine sind Rupert und Julia blutsverwandt, während John in die Midleton-Lygham-Familie einheiratet. Ebenso wie Milly, fällt der Amerikaner der englischen Geldgier zum Opfer, die auch Auslöser von Ruperts Intrige ist. Die beiden Männer stehen in der Tradition der James'schen Täter-Opfer-Konstellation, die im Roman durch das weibliche Binärpaar Kate und Milly verkörpert wird. Julia übernimmt die passiv-lenkbare Position Merton Denshers, da sie Ruperts Behauptungen nicht in Frage stellt und somit seiner Falschaussage Glauben schenkt.

Als Konsequenz einer hypertextuellen Verarbeitung des James'schen Prätextes hätte Caplan den Plan von Julia und Rupert gemeinsam ersinnen und durchführen lassen müssen. So führt das Vorwissen um den *The Wings of the Dove*-Plot lediglich dazu, dass der Rezipient Vermutungen anstellt, die in einer unbefriedigenden Leere münden: Ein Rezipient, dem eine Analogie zu *The Wings of the Dove* suggeriert wird, vermutet durch sein Vorwissen um eine Intrige, die durch ein heimliches Liebespaar ausgeführt wird, eine Liaison zwischen Rupert und Julia. Die Geheimhaltung ergäbe sich daraus, dass beide miteinander verwandt sind und Julia John nur geheiratet hätte, um die Familie finanziell zu sanieren.

Entgegen der finalen Trennung Kates und Mertons endet *Grace and Favor* mit dem Sieg der binären Einheit von John und Julia, die Rupert mit seinen eigenen Waffen besiegen. Ihre Beziehung bleibt – von kurzen Zweifeln Julias abgesehen – integer. Die Intrige richtet sich nicht allein gegen John, sondern, in weiterer Konsequenz, auch gegen seine Familie; es handelt sich also nicht um einen von zwei Verschwörern gegen eine Einzelperson, sondern um einen von einer Einzelperson ersonnenen Plan. Zudem verschärft *Grace and Favor* die materielle Motivation, da Rupert aus Geldgier auch seinen Cousin Adrian umgebracht hat. Seine Figurenzeichnung ist durchweg machiavellistisch, während Kate, sein James'sches Pendant, durch ihre ambivalente Haltung Empathie hervorruft.

Als Analogie zu *The Wings of the Dove* ist der Schluss zu werten, der mit Johns Resümee schließt, das Kates finalem Satz „we'll never be again as we were“ gleicht: „But will I be the same again? I'm afraid the answer is no.“ (GF, 322).

7.5.3 Erzählstruktur

Die formalästhetische Ebene des Romans entspricht dem inhaltlichen Anspruch, indem der klassische Aufbau gewahrt wird. Thomas Caplan konzipiert einen Gesellschaftsroman, dessen Intrige an eine ausgedehnte Einleitung anknüpft. Erst im 16. von insgesamt 29 Kapiteln überkommt John die Vorahnung, dass er einer Verschwörung zum Opfer fällt. Zuvor entwickelt sich ein Szenario aus Haupt- und Nebenhandlungen, das intendiert, Ruperts Plan zu verschleiern. Doch die Anzahl von Nebenschauplätzen, die den Leser von England nach Amerika, über die Schweiz und Liechtenstein nach Hongkong und schließlich wieder zurück nach England führt, verwirrt den Rezipienten. Vermittelt wird der Eindruck einer nicht stringenten Handlung, die über keinen Spannungsbogen verfügt. Auch die Vorstellung zahlreicher Figuren, die jeweils nur eine punktuelle Rolle spielen, scheint den Plot zu verwässern.

Ab Kapitel 16 eliminiert Caplan überraschend seine umfangreiche Personenriege, so dass nur noch die Hauptfiguren John, sein Freund Philip, Julia und deren Cousin Rupert in die Handlung involviert sind. Auch die zuvor facettenreiche Handlung wird auf die Aufdeckung der Intrige reduziert, die – im Vergleich zur aufwendig dargestellten Einführung – recht schnell und simpel erfolgt. Bereits nach Kapitel 23 kennt John die Hintergründe des Plans, die sich ihm bei seinen Nachforschungen ohne Hindernisse eröffnen.

Im Gegensatz zu Henry James' divergierenden Reflektorfiguren, werden in *Grace and Favor* lediglich Johns Gedankengänge vorgestellt, die durch seine Position als Ich-Erzähler dem Rezipienten Einblicke in seine Gedankenwelt gewähren. Julias, Ruperts oder Philips Wahrnehmungen bleiben dem Leser verschlossen; nur in Dialogen mit John werden ihre Aussagen per direkter Rede dargestellt. So wird Ruperts Täuschung möglich, denn seine Bekundungen stehen – wie das Dénouement verrät – in Kontrast zu seinen realen Bewusstseinsvorgängen.

7.5.4 Rezeption

1979 veröffentlicht Thomas Caplan seinen ersten Roman *The Line of Chance*; 1987 folgt *Parallelogram*, bevor der Mitbegründer des amerikanischen PEN/Faulkner-Preises zehn Jahre später seinen dritten Roman herausbringt. *Grace and Favor* ist nur mäßig bekannt und erhält auch in kritischen Besprechungen nur wenig Beachtung.⁹⁰⁷

Die *New York Times*-Rezensentin Roxana Robinson bemängelt, dass Caplan seinem Roman die stereotype Schablone eines klassisch-britischen Gesellschaftsromans auflegt. Sie kritisiert die Idee des Autors, die Handlung in die britische „upper class“ zu verlegen und stellt gleichzeitig das enzyklopädische Wissen des Autors um die englische Aristokratie in Frage: „Is he truly an insider, or does he just think he is? Does he assume we’re inside with him or outside in the fog?“⁹⁰⁸ Die Haltung gleiche somit der Henry James’, eines „ivory tower aesthete writing for and about elite“⁹⁰⁹.

Neben der schriftstellerischen Intention, einen Roman à la Henry James zu kreieren, lassen sich, wie bereits aus der zuvor erfolgten Analyse hervorgeht, kaum Parallelen zu *The Wings of the Dove* heranziehen. Aber auch unabhängig vom intertextuellen Vergleich fällt das Urteil über *Grace and Favor* nicht befriedigend aus. Die Handlung losgelöst vom intertextuellen Paradigma beurteilend, spricht Robinson von einem brüchigen Plot, der Glaubwürdigkeit und psychologische Logik vermissen lasse.⁹¹⁰ Auch Barbara Love bemängelt den labyrinthartigen Handlungsstrang, den zu viele Charaktere undurchsichtig werden lassen.⁹¹¹

⁹⁰⁷ Thomas Caplan, *The Line of Chance* London 1982; Ders., *Parallelogram*, New York 1987.

⁹⁰⁸ Roxana Robinson, „Noble Savages“, in: *The New York Times*, 14.12.1997, S. 15.

⁹⁰⁹ Dianne F. Sadoff, „Intimate Disarray“, S. 287.

⁹¹⁰ Roxana Robinson, „Noble Savages“, S. 15.

⁹¹¹ Barbara Love, „Editorial Review from Library Journal“, in: *Amazon*, URL: <http://www.amazon.com/gp/product/0312171064/104-7169744-8075149?v=glance&n=283155> [Stand : 14.12.2006].

8 RESÜMEE

Für die vergleichende Analyse des intermedial konfigurierten Adaptationskomplexes um *The Wings of the Dove* schien es zunächst notwendig, ein grundsätzliches Verständnis für die Adaptierbarkeit von Henry James' Spätwerk zu schaffen. Allzu oft mussten sich seine Romane den Vorwurf gefallen lassen, für eine audiovisuelle Übertragung zu handlungsarm und statisch zu sein. Deshalb wies das Forschungsprojekt zunächst auf die medialen Einflüsse seitens szenischer Kunstformen hin, die Henry James' späte Phase unbestritten prägen: *The Wings of the Dove* zeichnet sowohl den Realismusanspruch des traditionellen Mediums „Theater“ nach als auch die Objektivität und Unmittelbarkeit, die dem Schriftsteller in den technischen Medien „Film“ und „Fotografie“ begegnen.

Somit konzipiert Henry James sein Spätwerk gemäß den Regeln der Bühnenkunst, die er während der „dramatic years“ – seiner Schaffenszeit für das Theater – kennengelernt hat. Durch die Darstellungsprinzipien der szenischen Methode beeinflusst, die „picture“ und „scene“ untrennbar miteinander verbinden, präsentiert sich *The Wings of the Dove* als Literaturprodukt, das drameninhärente Elemente mit Prosa verflucht. Insbesondere versucht Henry James' Schreiben den objektiven Blick zu kopieren, den nicht nur der Theaterzuschauer genießt, sondern der ihm auch in den neuen technischen Medien begegnet. So ersetzt er die personal determinierte Erzählperspektive durch die un gelenkte Wahrnehmungspluralität – ein Verfahren, das auf William James' Theorie des „stream of consciousness“ basiert.

Gerade der Versuch, die veränderte, stärker optisch gelenkte Wahrnehmung, welche die technischen Neuerungen des beginnenden 20. Jahrhunderts bedingen, in das traditionelle Buchmedium zu übertragen, verleiht seinem Schreiben überzeitliche Aktualität. Es verwundert nicht, dass ein Roman, der sich die Visualisierungstechnik der abbildenden Kunst zu eigen macht, zu Bearbeitungen seitens Buch, Bühne und Bildschirm inspiriert.

Dass eine Diskussion um die Adaptierbarkeit seines Werkes überhaupt entbrennen kann, resultiert aus dem bereits erwähnten James'schen Verfahren, bewusstseinspsychologische Prozesse nachzuahmen. Sein Interesse an Innenperspektiven kann als Gegensatz zur plakativ-abbildenden Darstellung verstanden werden, welche die audiovisuellen Medien kennzeichnet. Statt eines auktorialen Erzählers installiert *The Wings of the Dove* divergierende subjektive Perspektiven, die dem Leser vorwiegend in Form von Introspektiven dargeboten werden und keine legitimierte Erzählinstanz bereitstellen. Es erweist sich als problematisch, diese

reflexiven Passagen adäquat in das szenische oder filmische Medium zu übertragen, in dem physische Vorgänge der Aktion die psychischen Abläufe der Reflexion überlagern.

Trotz dieser (möglicherweise) adaptatorischen Schwierigkeiten liegt die Auseinandersetzung mit dem – vielfach als unzugänglich und undurchsichtig bewerteten – Roman jedoch weniger in der Wertschätzung der stilistischen Qualität begründet als in der überzeitlichen Aktualität der psychologischen Charakterporträts.

Für die vorliegende Dissertation erwies sich die Frage nach der Adaptierbarkeit der eher handlungsreduzierten James'schen Formalästhetik als irrelevant, da die zwölf hier vorgestellten Bearbeitungen von *The Wings of the Dove* ein unübersehbar reichhaltiges Transpositionspotential bergen. Die medienkomparatistischen Einzelanalysen haben vielmehr beleuchtet, wie die buchliterarisch fixierte Form in audiovisuelle Medien übertragen wurde. Denn die spezifische Kunstform des jeweiligen Zielmediums, in deren Möglichkeiten und Begrenzungen sich die Übertragung des Ausgangsmediums bewegt, eröffnete differente Transformationsvarianten.

Allen Unterschieden zum Trotz war aber für jede intermediale Bearbeitung eine Minimierung des umfangreichen Textkonvoluts unumgänglich. Auch hinsichtlich der Makrostruktur stimmen die Transpositionen dahingehend überein, dass topische Themen zwingend übernommen werden mussten, um den Kern der literarischen Vorlage zu wahren. So wurden drei wesentliche handlungskonstituierende Elemente ausgemacht: alle Adaptationen berücksichtigen Millys Krankheit und die damit verbundene Intrige ebenso wie das Sterben der Erbin, in dem die Intrige sowohl kulminiert als auch scheitert.

Dass diese Handlungselemente sich (beinahe) losgelöst von einem soziohistorischen Kontext entwickeln, legitimiert historisierende ebenso wie modernisierende Interpretationen des Prätextes. Um den Kern von *The Wings of the Dove* greifbar zu machen, kann auf ein authentisch gestaltetes zeitgenössisches Setting verzichtet werden. Wie im Einzelnen dargelegt wurde, gelingt es den aktualisierenden Verfilmungen von Benoît Jacquot und Meg Richman besser, die Intention von *The Wings of the Dove* zu vermitteln als den pittoresken aber statischen Verfilmungen von Franklin Schaffner und Derek Bennett. Während die Adaptationen von 1952 und 1975 an einer kostümfilmtypischen Umsetzung festhalten, betten die jüngeren Filme die Handlung ins Frankreich der 1980er Jahre, respektive in die Grunge-Szene, die Seattle in den 1990er Jahren prägt.

Als besonders gelungen erwies sich der Ansatz von *Under Heaven*, welcher der Initialproblematik einer filigran nuancierten Klassengesellschaft dadurch aktuelle Brisanz

verleiht, dass das Merton Densher-Pendant als arbeitsloser *fainéant* abgewertet wird. Denn die Adaptationen, die die männliche Figur als unvermögenden Journalisten charakterisieren, erschweren die Nachvollziehbarkeit der Intrige, ist der Beruf doch im heutigen Verständnis angesehen.

So zeigen sich fast alle Transpositionen der Figur des männlichen Protagonisten gegenüber hilflos und degradieren ihn zur meinungslosen Marionette in Kates Intrigenspiel. Wie die jeweiligen Figurenanalysen gezeigt haben, tritt Merton Densher zugunsten des rein weiblichen Figurenpaars um Kate und Milly zurück, die bevorzugt in einer klaren Schwarz-Weiß-Dichotomie kontrastiert werden. *Under Heaven* nimmt von einer solchen Stereotypisierung Abstand und bestätigt einmal mehr, dass eine freiere Adaptation nicht gleichbedeutend mit einer verzerrten Wiedergabe des Prätextes steht, sondern nichtliterarische Medien den „Kern“ der Vorlage mit ihren Möglichkeiten zu erfassen und zu interpretieren vermögen.

Die berühmteste und auch kommerziellste Adaptation, für die Iain Softley verantwortlich zeichnet, zählt zu den Werken, die das Etikett „Henry James“ verwenden, um sich eine elitäre Stellung innerhalb des voluminösen Film pools zu sichern. Denn wie Bousquet darlegt, definiert sich die heutige Massengesellschaft durch einen „kulturellen Kapitalismus“⁹¹². Der Kinzuschauer, der James konsumiert – sei es auch nur in Form einer Adaptation – zählt sich zur kulturellen Elite, die sich vom *goût* der breiten Masse abhebt.

Neben der Gegenüberstellung von modernisierenden und historisierenden Verfilmungen, zwischen denen Softleys populäre Semimodernisierung rangiert, beschäftigte die vorliegende Studie sich auch mit dem intramedialen Vergleich ausgewählter *The Wings of the Dove*-Fernsehspiele, die – im Gegensatz zu Filmproduktionen – den budgetären und geographischen Limitierungen eines Studiodrehs unterliegen. Während Franklin Schaffner versucht, dieser Begrenzung mit einer experimentellen Kameraführung zu begegnen, kann Derek Bennetts Version lediglich als Standardbeispiel für eine statische Fernsehproduktion à la BBC herangezogen werden. So zeigte sich in diesem direkten Vergleich die ältere *Studio One*-Fassung wesentlich innovativer als die britische Version, die zwanzig Jahre später entstanden ist.

⁹¹² Vgl. Marc Bousquet, „Cultural Capitalism and the ‘James Formation’“, in: Susan M. Griffin (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington: Kentucky UP, 2002, S. 210-239.

Des Weiteren bearbeitete die Dissertation auch das weite Feld der szenischen Transpositionen. Kronenberger glaubt, eine solche Bearbeitung ließe sich nur anhand von zwei Extremen bewerkstelligen: „(...) the *Dove* on stage can only succeed as something quite trashy or as something truly tremendous.“⁹¹³ „Trashy“ kann zwar nicht die Intention gewesen zu sein, mit der Guy Bolton die freieste Fassung, *Child of Fortune*, produziert hat, dennoch wird seine Version als Negativbeispiel einer medialen Übertragung bewertet. Boltons Stück wird nicht ob seiner dramatischen Form oder Stilistik als misslungen wahrgenommen, sondern vielmehr, weil es sich zu stark am rein äußeren Handlungsgerüst einer Romanvorlage orientiert, die ihre *fabula* bevorzugt in nicht-faktischen Momenten entfaltet. So begegnet *Child of Fortune* dem Realismusanspruch des Prätextes, der sich in psychologisch komplexen Charakterbildern ausdrückt, mit einer hollywoodesken Romantisierungstendenz, die zwangsläufig eindimensional bleibt.

Als weitere szenische Adaptationen wurden *The Wings of the Dove* von Christopher Taylor und die gleichnamige Oper von Douglas Moore beleuchtet. Die musikalische Bearbeitung, die nicht nur den Transformationsprozess vom Buch auf die Bühne, sondern auch den von Lestext zu Singtext leisten musste, verknüpft die literarische Vorlage mit einer bewussten Evokation der Opernform, so dass die Handlung von Aufführungen in der eigentlichen Aufführung durchbrochen wird.

Einen Nebenschauplatz innerhalb des Adaptationskomplexes wird mit der Darstellung des Urheberrechtstreits eröffnet, der sich um Guy Boltons und Christopher Taylors Adaptationen rankt – ein Streit, der durch eine Fehlinformation seitens des Boltonschen Verlags entbrennt und dazu führt, dass Bolton Taylors Theaterstück fälschlicherweise als Kopie seiner Adaptation versteht. Die vorliegende Studie konnte den Vorwurf jedoch anhand der Briefsammlung des *The Wings of the Dove*-Produzenten Frith Banbury und durch eine vergleichende Gegenüberstellung beider Theaterstücke entkräften.

Neben den intermedialen Transpositionen durften die intertextuellen Bearbeitungen nicht vernachlässigt werden. Vor dem Hintergrund der Intertextualitätstheorie, die in Abgrenzung zu „Intermedialität“ dargestellt wurde, bezog die vorliegende Studie ebenfalls drei Erzählungen ein, die den *The Wings of the Dove*-Stoff literarisch aufgreifen – in drei ganz unterschiedlichen Varianten: Während Gertrude Steins *Q.E.D.* die Thematik der Dreiecksbeziehung in einen homoerotischen Kontext bettet, wurde Thomas Caplan mit seiner

⁹¹³ Louis Kronenberger, zitiert nach: James Thurber, „The Wings of Henry James“, in: Crowley / Hocks (Hgg.), *The Wings of the Dove*, S. 613-619; S. 617.

Absicht als Epigone entlarvt, der sich den Henry James-Boom der 1990er Jahre zu Nutze machte.

Barbara Vine verwendet den Stoff dergestalt, dass sie eine Mordgeschichte um James' Spätwerk herum entwickelte, die analog zur Intrige von Kate Croy und Merton Densher verläuft. Durch Elisabeths *The Wings of the Dove*-Nacherzählung wird die TV-Konsumentin Bell auf die Idee gebracht, einen ähnlichen Liebesschwindel zu planen. Nicht nur auf inhaltlicher Ebene bedient sich Vine des James'schen Stoffs, sie nutzt ihn auch, um mit ihrem Leser zu spielen. Der Rezipient, der sich der stofflichen Kongruenz bewusst ist, wird verleitet, eine falsche Spur zu verfolgen.

Bereits der in sich geschlossene Themenkomplex der intertextuellen Fortschreibungen von *The Wings of the Dove* beweist, dass ein buchliterarischer Stoff unterschiedliche und mannigfache Interpretationen hervorbringen kann. Diese Vielfalt setzt sich in der Rekonstruktion des gesamten intermedialen Adaptationskomplexes fort. Sie erwächst nicht nur aus einer intermedial konfigurierten Zugangsweise, sondern auch innerhalb von medialen Grenzen, da jeder Adaptator unterschiedliche Aspekte dominant setzt und dadurch ein jeweils individuelles Kunstwerk schafft.

9 LITERATURVERZEICHNIS

Primärquellen

Auchincloss, Louis (Hg.), *Quotations from Henry James. Selected by Louis Auchincloss*, Charlottesville, UP of Virginia, 1984.

Edel, Leon / Powers, Lyall H. (Hgg.), *Henry James, The Complete Notebooks*, New York: Oxford UP, 1987.

Edel, Leon (Hg.), *Henry James. Letters*, Cambridge: Harvard UP 1974-1984 (4 Bände).

---- (Hg.), *Henry James, The Treacherous Years: 1895-1901*, Bd. 4, Philadelphia: Lippincott, 1969.

---- (Hg.), *Henry James, The Master, 1901-1916*, Bd. 5, Philadelphia: Lippincott, 1978.

---- (Hg.), *Selected Letters of Henry James*, New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1955.

---- (Hg.), *The Complete Plays of Henry James*, London: Hart-Davis, 1949.

James, Henry, *The Wings of the Dove*, hg. v. J. Donald Crowley / Richard A. Hocks, New York: Norton Critical Edition, 2003.

----, „The Art of Fiction“, in: Miller, James E. Jr. (Hg.), *Theory of Fiction*, Lincoln University Press, 1972, S. 35.

Lubbock, Percy (Hg.), *The Letters of Henry James*, Bd. 1 und 2, London: Macmillan, 1920.

Matthiessen, F. O. / Murdock, Kenneth B., (Hgg.), *The Notebooks of Henry James*, New York: Murdock, 1947.

Powers, Lyall H., (Hg.), *Henry James and Edith Wharton. Letters 1900-1915*, London: Weidenfeld and Nicholson, 1990.

Skrupselis Ignas / Berkeley, Elizabeth (Hgg.), *The Correspondence of William James*, Band 3, Charlottesville: UP of Virginia 1994.

Filmographie

Affairs of the Heart: Milly (ITV, England, 16. März 1975), Regie: Derek Bennett; Drehbuch: Terence Feely.

Les ailes de la colombe (ORTF, Frankreich, 1981), Regie: Benoît Jacquot, Drehbuch: Florence Delay.

Studio One: The Wings of the Dove (CBS, USA, 10. März 1952), Regie: Franklin J. Schaffner; Drehbuch: Howard Merrill.

The Wings of the Dove (Miramax, USA, England, 1997), Regie: Iain Softley; Drehbuch: Hossein Amini.

Under Heaven (Banner Entertainment, USA, 1998), Regie: Meg Richman; Drehbuch: Meg Richman.

Photographie / Film, Theater/ Literatur: Henry James im intermedialen Spannungsfeld

Adams, Timothy Dow, „Material James and James’s Material: Coburn’s Frontispieces to the New York Edition“, in: *The Henry James Review* 21 (2000), S. 253-260.

Alpert, Hollis, „That Was the Entertainment That Was“, in: *Saturday Review World* 29 (Juni 1974), S. 44.

Bauer, Dale M., „Content or Costume? James as Cultural Capital“, in: Susan M. Griffin (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington, Kentucky UP, 2002, S. 240-253.

Birdsall, Eric, „Interpreting Henry James: Bogdanovich’s ‘Daisy Miller’“, in: *Literature Film Quarterly* 22 (1994), S. 272-278.

Bogardus, Ralph F., *Pictures and Texts: Henry James, A. L. Coburn, and New Ways of Seeing in Literary Culture*, Ann Arbor 1984.

Bradbury, Nicola, „Filming James“, in: *Essays in Criticism* 29 (1979), S. 293 -301.

Branch, Beverley, „François Truffaut and Henry James: The Encounter of Two Master Craftsmen“, in: Radcliff-Umstead, Douglas (Hg.), *Transformations. From Literature to Film*, Kent 1987, S. 184-190.

Brosch, Renate, *Krisen des Sehen. Henry James und die Veränderung der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Stauffenburg, 2000.

Dawson, Jan, „The Continental Divide“, in: *Sight and Sound* 43 (1973), S. 12-15.

Edel, Leon, *Les années dramatiques*, Paris 1931.

----, „How I Came to Henry James“, in: *The Henry James Review* 3 (1982), S. 160-164.

----, „Henry James and the Performing Arts“, in: *The Henry James Review* 10 (1989), S. 105-111.

Goode, John, „The Pervasive Mystery of Style. *The Wings of the Dove*“, in: Ders. (Hg.), *The Air of Reality. New Essays on Henry James*, London: Methuen, 1972, S. 244-299.

Hipsky, Martin A., „Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?“, in: *Journal of Popular Film and Television* 22 (1994), S. 98-107.

- Horne, Philip, „Henry James, Varieties of Cinematic Experience”, in: Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke, 2000, S. 35-55.
- Johanningsmeier, Charles, „Henry James’s Dalliance with the Newspaper“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 36-52.
- Jones, Granville H., „Henry James’s *Georgina’s Reasons*: the Underside of *Washington Square*“, in: *Studies in Short Fiction* 11 (1974), S. 189-194.
- Koch, J. Sarah, „A Henry James Filmography”, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 296-306.
- Long, Robert Emmet, *The Films of Merchant Ivory*, London: Viking, 1992.
- Lyman, Rick, „James Follows Jane as Screen Writer of the Day“, in: *The New York Times*, 7. September 1997, [Online-Edition, Stand: 30.11.2006].
- Mazzella, Anthony, „A Selected Henry James Artsography“, in: *The Henry James Review* 3.1 (1981), S. 44-58.
- Milne, Tom / Combs, Richard, „Of Aspern and Absence“, in: *Monthly Film Bulletin* 50 (1983), S. 58-62.
- Murray, Edward, *The Cinematic Imagination*, New York, 1972.
- Nadel, Alan, „Ambassadors from an Imaginary ‘Elsewhere’: Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 279-317.
- Roston, Murray, *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, New York 1996.
- Stevens, Jamie, „The Audio Book World of Henry James“, in: *The Henry James Review* 17.3 (1996), S. 303-305.
- Tintner, Adeline R., „Henry James at the Movies: Cinematograph and Photograph in ‚Crapy Cornelia’“, in: *The Markham Review* 6 (1976), S. 1-8.
- , *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor 1986.
- , *The Pop World of Henry James. From Fairy Tales to Science Fiction*, Michigan: Ann Arbor, 1989.
- Van Leer, David, „Frank and Jim Go Boating: Henry James and the French New Wave”, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke 2000, S. 84-102.
- Walton, Priscilla L., „The Janus Faces of James: Gender, Transnationality, and James's Cinematic Adaptations”, in: Peggy McCormack (Hg.), *Questioning the Master. Gender and Sexuality in Henry James's Writings*, Newark, 2000, S. 37-53.
- Yeazell, Ruth Bernard, *Language and Knowledge in the Late Novels of Henry James*, Chicago: Chicago UP, 1976.

Henry James, *The Wings of the Dove* (1902) – Autor und Werk

Allen, Walter, *The English Novel*, New York: Dutton 1954.

Auchincloss, Louis, *Reading Henry James*, Minneapolis: Minnesota UP, 1975.

Bell, Millicent, *Meaning in Henry James*, Cambridge, Harvard UP, 1991.

Bloom, Harold (Hg.), *Modern Critical Views: Henry James*, New York: Chelsea House Publications, 1987.

Boswell, Jill, „Missing What Was True“, in: *The International Journal of Psychoanalysis* 86 (2005), S. 1161-1173.

Botta, Gabriele, „Christussymbolik, Bibelexegese und die Kunst der Interpretation – eine Interpretation von Milly Theale in Henry James' *The Wings of the Dove* nach der Methode des vierfachen Schriftsinns“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 40 (1992), S. 141-149.

Bradbury, Nicola, *Henry James. The Later Novels*, Oxford: Oxford University Press, 1979.

Cohen, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1978

Dupée, F. W. (Hg.), *The Question of Henry James. A Collection of Essays*, New York: Holt, 1945.

Edel, Leon / Laurence, Dan H. (Hgg.), *A Bibliography of Henry James*, Oxford: Clarendon, 1982.

Fogel, Daniel Marc, *A Companion to Henry James Studies*, Westport: Greenwood, 1993.

Forsyth, Neil (Hg.), *Reading Contexts*, Tübingen: Günter Narr, 1988.

Freedman, Jonathan (Hg.), *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Gargano, James W., „The Active Imagination: Milly Theale in James's *The Wings of the Dove*“, in: *Topic: A Journal of the Liberal Arts* 50 (2000), S. 17-27.

Graham, Kenneth, *The Drama of Fulfilment*, Oxford: Clarendon Press, 1975.

Habegger, Alfred, „Henry James's Rewriting of Minnie Temple's Letters, in: *American Literature* 58.2 (1986), S. 159-180.

Hadley, Tessa, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Hayes, Kevin J., *Henry James. The Contemporary Reviews*, Cambridge: Cambridge UP, 1996.

- Ingelbien, Raphaël, „Reversed Positions: Henry James, Realism and Sexual Passion“, in: *The Henry James Review* 21 (2000), S. 63-71.
- Jefferson, D. W., *Henry James*, London: Oliver & Boyd, 1960.
- Jones, Granville A., *James's Psychology of Experience*, The Hague: Mouton, 1975.
- Kaplan, Fred, *Henry James: The Imagination of Genius*, New York: William Morrow, 1992.
- Kappeler, Susanne, *Writing and Reading in Henry James*, New York: Columbia UP, 1980.
- Kaspar Aldrich, Elizabeth, „Musing on the Model“, in: Forsyth, Neil (Hg.), *Reading Contexts*, Tübingen: Günter Narr, 1988, S. 159-178.
- Kimball, Jean, „The Abyss and ‚The Wings of the Dove‘“, in: *Nineteenth Century Fiction* 4 (1956), S. 281-300.
- Kirby, David, „The Sex Lives of the James Family“, in: *Virginia Quarterly Review* 64 (1988), S. 56-73.
- Koch, Stephen, „Transcendence in *The Wings of the Dove*“, in: *Modern Fiction Studies* 12 (1966), S. 93-102.
- Kornfeld, Milton, „Villany and Responsibility in *The Wings of the Dove*“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 14 (1972), S. 337-346.
- Leavis, F.R., *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge UP, 1962.
- Link, Franz, *Geschichte der amerikanischen Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- Lodge, David, *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, Cambridge: Harvard UP, 2002.
- McCormack, Peggy (Hg.), *Questioning the Master. Gender and Sexuality in Henry James's Writings*, Newark: University of Delaware Press, 2000.
- McWhirter, David, *Desire and Love in Henry James. A Study of the Late Novels*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Madsen, Axel, *John Jacob Astor, America's First Multimillionaire*, New York: Wiley, 2001.
- Matthiessen, F. O., *The Major Phase*, New York: Oxford UP, 1944.
- Mitchell, Lee Clarke, „The Sustaining Duplicity of *The Wings of the Dove*“, in: *Texas Studies in Literature and Language* 29 (1987), S. 187-214; S. 188.
- Mizruchi, Susan, *The Power of Historical Knowledge. Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*, Princeton: Princeton UP, 1988.

Muecke, D.C., „The Dove’s Flight“, in: *Nineteenth Century Fiction* 9 (1954), S. 76-78.

Montgomery Hyde, H., *Henry James at Home*, London: Methuen, 1969.

Novick, Sheldon M., „Henry James on Stage: ‘That Sole Intensity Which the Theatre Can Produce’“, in: Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Macmillan Press, 2000, S. 1-22.

Olin-Ammentorp, Julie, „‘A Circle of Petticoats’: The Feminization of Merton Densher“, in: *The Henry James Review* 15 (1994), S. 38-54.

O’Neill, John P., *Workable Design. Action and Situation in the Fiction of Henry James*, Port Washington: National University Publications, 1973.

Pippin, Robert B., *Henry James and Modern Moral Life*, Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Posnock, Ross, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, New York: Oxford UP, 1991.

Priest, Ann-Marie, „A Secret Responsive Ecstasy: James and the Pleasure of the Object“, in: *The Henry James Review* 22, S. 163-179.

Raphael, Linda S., *Narrative Skepticism, Moral Agency and Representations of Consciousness in Fiction*, Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2001.

Samuels, Charles Thomas, *The Ambiguity of Henry James*, Urbana: University of Illinois Press, 1971.

Stam, Robert, *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden: Blackwell, 2005.

Vincec, Sister Stephanie, „Poor Flopping Wings: The Making of Henry James’ *The Wings of the Dove*“, in: *Harvard Library Bulletin* 24 (1976), S. 60-93.

Ward, J. A., *The Imagination of Disaster: Evil in the Fiction of Henry James*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.

Wolf, Judith, *Henry James: The Major Novels*, Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Intermedialität

Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hgg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

---, „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, in: Peter V. Zima (Hg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 235-268.

----, *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

Bleisteiner, Angela, *Literatur im Medienwechsel*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001.

Blumenberg, Hans C., „Bildschirm contra Leinwand? Nicht austauschbar: Kinofilm und Fernsehspiel – Formen mit eigenen Gesetzen“, in: *Die Zeit*, 23. Juni 1978, S. 28.

Bogner, Ralf Georg, „Medienwechsel“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, 1998, S. 355.

Bohnenkamp, Anne / Lang, Tilman (Hgg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2005.

Bohnenkamp, Anne, „Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung“, in: Dies. / Tilman Lang (Hgg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 9-38.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell UP, ⁵1989.

Eggeling, Giulia, *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der photographischen und filmischen Ästhetik in der französischen Prosa der 80er und 90er Jahre*, Stuttgart: Metzler, 2003.

Faulstich, Werner, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen: Günter Narr Verlag, ⁵2004.

Göbel, Klaus, „Medienwelten – Theaterroman – Fernsehroman“, in: Winfried Lenders (Hg.), *Medienwissenschaft. Eine Herausforderung an die Geisteswissenschaft*, Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, S. 127-140.

Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.

Herlinghaus, Hermann, *Intermedialität als Erzählerfahrung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Kreuzer, Helmut (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977.

Lenders, Winfried (Hg.), *Medienwissenschaft. Eine Herausforderung an die Geisteswissenschaft*, Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft, Frankfurt am Main: Quelle & Meyer, 2004, S. 127-140.

MacCabe, Colin, *High Theory / Low Culture. Analysing Popular Television and Film*, Manchester: Manchester UP, 1986.

McFarlane, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York: Oxford UP, 1996.

- Meixner, Horst, „Filmische Literatur und literarisierter Film. Ein Mannheimer Projekt zur Medienästhetik“, in: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977, S. 32-43.
- Monaco, James, *How to Read a Film. The World of Movies, Media, Multimedia – Language, History, Theory*, New York: Oxford UP, ³2000.
- Naremore, James (Hg.), *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- Nichols, Bill, *Movies and Methods*, Bd. 1, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, 1998.
- Paech, Joachim, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, S. 14-30.
- Reynolds, Peter (Hg.), *Novel Images. Literature in Performance*, London: Routledge, 1993.
- Schepelern, Peter, „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis“, in: Sven-Aage Jørgensen / Peter Schepelern (Hgg.), *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, München 1993, S. 20-69.
- Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Niemeyer 1981.
- Zima, Peter V., (Hg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Szenische Adaptationen

Guy Bolton, *Child of Fortune*

- „Henry James Novel Presented as Play“, in: *The New York Times*, 4. Dezember 1963, S. 53.
- „Mr. Henry James’s New Novel“, in: *The Times*, 19. Februar 1909, S. 12.
- „New Plays in Manhattan“, in: *Time Magazine*, 26. November 1956 [Online-Ausgabe unter: <file:///Users/jolzem/Documents/TIME.com%20Print%20Page-%20TIME%20Magazine%20--%20New%20Plays%20in%20Manhattan.webarchive>, [Stand: 9.12.2006].
- Allott, Miriam, „The Bronzino Portrait in Henry James’s The Wings of the Dove“, in: *Modern Language Notes* 68 (1953), S. 23-25.
- Atkinson, Brooks, „Theatre: An Old-Fashioned Tale“, in: *New York Times*, 14. November 1956, S. 41.
- Bolton, Guy, *Child of Fortune, Adapted from ,Wings of the Dove’ by Henry James*, New York: Dramatist Play Service, (¹1953), 1957.

- Bolton, Guy / Taylor, Christopher, „Correspondence 1964-66“, in: *The Frith Banbury Papers* 45.9, Sammlung im Besitz der University of Texas, Austin.
- Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000.
- Brown, Chris, „Densher and Ford“, in: *The Henry James Review* 13.2 (1992), S. 198-202.
- Crowley, J. Donald / Hocks, Richard A., „Editors' Critical Commentary“, in: Dies. (Hgg.), *The Wings of the Dove by Henry James*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 445-460
- Dooper, Marten, „Thomas Addison“, in: *Nederlandse Vereniging Voor Addison en Cushing Patiënten*, www.nvacp.nl/page.php?main=8&sub=53&subsub=96 [Stand: 3.12.2006].
- Edel, Leon, „Henry James, The Dramatic Years“ in: Ders. (Hg.), *The Complete Plays of Henry James*, London: Davis, 1949, S.19-69.
- Fergusson, Francis, „Henry James' Idea of Dramatic Form“, in: Bloom, Harold (Hg.), *Modern Critical Views: Henry James*, New York: Chelsea House, 1987, S. 15-25.
- Firebaugh, Joseph J., „Coburn: Henry James's Photographer“, in: *American Quarterly* 7 (1955), S. 215-233.
- Fogel, Daniel Mark, *Henry James and the Structure of the Romantic Imagination*, Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981.
- Gale, Robert, „Henry James and Italy“, in: *Nineteenth Century Fiction* 14 (1959), S. 157-170.
- Greenwald, Elissa, „'I and the Abyss': Transcendental Romance in *The Wings of the Dove*“, in: *Studies in the Novel* 18.2 (1986), S. 177-192.
- Greenwood, Christopher, *Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James*, London: Ashgate, 2000.
- Hansen, Kylie Jill, *Centerstaging the Wings: The Theatrical Imagination of Henry James*, St. Louis: Washington University, 1996 (Mikrofilm).
- Higgins, Charles, „Photographic Aperture: Coburn's Frontispieces in James's New York Edition“, in: *American Literature* 53 (1982), S. 661-675; S. 662.
- Hopkins Winner, Viola, *Henry James and the Visual Arts*, Charlottesville: Virginia UP, 1970.
- McFadden, George, „Henry James's Remorse for *The Wings of the Dove*“, in: *The Henry James Review* 9 (1988), S. 114-129.
- Novick, Sheldon M., „Henry James on Stage: ‚That Sole Intensity which the Theatre can Produce‘“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 1-22.
- O'Neill, John P., *Workable Design. Action and Situation in the Fiction of Henry James*, Port Washington: National University Publications, 1973.

Powers, Lyall H., „On the Use of James’s Notebooks“, in: Daniel Mark Fogel (Hg.) , *A Companion to Henry James Studies*, Westport: Greenwood, 1993, S. 338-355.

Quiller-Couch, Arthur, *The Oxford Book of English Verse*, New York: Bartleby, ²1999 (Oxford: Clarendon, ¹1919).

Rouse, H. Blair, „Charles Dickens and Henry James: Two Approaches to the Art of Fiction“, in: *Nineteenth Century Fiction* 5 (1950), S. 151-157.

Perosa, Sergio, „*The Wings of the Dove* and the Coldness of Venice“, in: *The Henry James Review* 24 (2003), S. 281-290.

Posnock, Ross, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James and the Challenge of Modernity*, New York: Oxford UP, 1991.

Schevera, Nicholas, *Theatricality in the Fiction of Henry James*, New York: New York UP, 1997 (Mikrofilm).

Shaw, George Bernard, „Mr. James’ Work“ in: *Saturday Review*, 12. Januar 1895, S. 6/7.

Snow, Charles P., *The Realists. Portraits of 8 Novelists*, London: Macmillan, 1978, S. 217.

Wolfsjäger, Kari, *Henry James' Bemühen um das Theater*, Köln 1986 [Dissertationsschrift].

Zolotow, Sam, „Opening Tonight For Bolton Play“, in: *New York Times*, 13. November 1956, S. 43.

The Wings of the Dove als Oper

Anonym, „Henry James in Song“, in: *Time Magazine*, 20. Oktober 1961.

Ayer, Ethan, *Correspondence With Douglas Moore*, Harvard Theatre Collection (Houghton Library): Cambridge, 1960 und undatiert (unveröffentlichte Korrespondenz, Mikrofilm).

Halliwell, Michael, „’The Masque of Janus’: Douglas Moore’s Opera The Wings of the Dove“, in: *Nebraska Center for Writers*, [http:// www. mockingbird.creighton.edu/english/Halliwell/htm](http://www.mockingbird.creighton.edu/english/Halliwell/htm) [Stand: 10.11.2006].

-----, „’The Master’s Voice’: Henry James and Opera“, in: Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, New York: Palgrave, 2000, S. 23-34.

-----, „Henry James and Opera“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 307-316.

Loney, Glenn, „Who Goes to an American Opera?“, in: *Educational Theatre Journal* 20.1 (1968), S. 73-79.

McGraw, William R., „News“, in: *Educational Theatre Journal* 15.2 (1963), S. 195-205.

Moore, Douglas *21 Letters to Ethan Ayer*, Harvard Theatre Collection (Houghton Library): Cambridge, 1960 und 1961 (unveröffentlichte Korrespondenz; Mikrofilm).

-----, *The Wings of the Dove: Opera Based on the Novel by Henry James*, New York, 1961 (Arbeitsmanuskript, mit handschriftlichen Änderungen von Ethan Ayer versehen).

-----, *The Wings of the Dove*, New York: Schirmer, 1963.

Pennino, J., „Douglas Moore“, in: *Opera News* 57 (1992), S. 26.

Schmidgall, Gary, *Literature as Opera*, Oxford UP, 1977.

Schwartz, W.C., „Moore, Douglas ‚Gallantry‘“, in: *Opera News* 42 (1978), S. 45-46.

Steiger, Klaus Peter, „Literatur veropert“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, S. 120-132.

Tambling, Jeremy, *Opera, Ideology, and Film*, Manchester: Manchester UP, 1987.

Fernsehadaptationen

Hickethier, Knut, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte 1951-1977*, Stuttgart: Metzler, 1980.

Kipnis, Laura, „‚Refunctioning‘ Reconsidered: Towards a Left Popular Culture“, in: MacCabe, Colin (Hg.), *High Theory / Low Culture. Analysing Popular Television and Film*, Manchester: Manchester UP, 1986.

Ludwig H.-W. / Schenkel, E. / Zimmermann, B. (Hgg.), *Made in Britain. Studien zur Literaturproduktion im britischen Fernsehen*, Tübingen: Attempto Verlag, 1992.

MacCabe, Colin, (Hg.), *High Theory / Low Culture. Analysing Popular Television and Film*, Manchester: Manchester UP, 1986.

Maase, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

Murray, Edward, *The Cinematic Imagination*, New York: Ungar, 1972.

Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink, 1998.

Reynolds, Peter (Hg.), *Novel Images. Literature in Performance*, London: Routledge, 1993.

Richardson, Robert, *Literature and Film*, London: Bloomington, 1969.

Salmon, Richard, „Henry James, Popular Culture, and Cultural Theory“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 211-218.

Seabrook, John, *Nobrow: The Culture of Marketing – the Marketing of Culture*, New York: Knopf, 2000.

Schmitz-Scholemann, Christoph / Menz, Egon / Wagener, Sybil (Hgg.), *Hilft das Fernsehen der Literatur?*, Göttingen: Wallstein, 1997.

Wood, Robin, *The Wings of the Dove, Henry James in the 1990s*, London: bfi publishing, 1999.

Westinghouse Studio One: *The Wings of the Dove* (1952)

Brooks, Tim / Marsh, Earle, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present*, New York: Ballantine Books, 31985.

Fowler, Virginia C., *Henry James's American Girl: The Embroidery on the Canvas*, Madison: Wisconsin UP, 1984.

Gianakos, Larry James, *Television Drama Series Programming: A Comprehensive Chronicle, 1947-1959*, Metuchen, 1980.

Jacobs, Jason, „Studio One. U.S. Anthology Drama“, in: *The Museum of Broadcast Communications*, <http://www.museum.tv/archives/etv/S/studioone.htm>, [Stand: 10.12.2006].

Kim, Erwin, *Franklin J. Schaffner*, Metuchen: Scarecrow Press, 1985.

Prokop, Dieter, *Hollywood, Hollywood. Geschichte, Stars, Geschäfte*, Köln: vgs, 1988.

Sturcken, Frank, *Live Television. The Golden Age of 1946-1958 in New York*, Jefferson: McFarland, 1990.

Affairs of the Heart

Allen, Elisabeth, *A Woman's Place in the Novels of Henry James*, London: Macmillan, 1984.

Angelini, Sergio, „TV Literary Adaptation“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052941/index.html> [Stand: 1.12.2006].

Berry, Neil, „Enduring Ephemera: James Cellan Jones, Henry James, and the BBC“, in: Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 119-126.

Brooks, Van Wyck, „Two Phases of Henry James“, in: Dupée, F. W. (Hg.), *The Question of Henry James. A Collection of Essays*, New York: Holt, 1945, S. 120-127.

Duguid, Mark, „The Television Play“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/445349/index.html> [1.12.2006].

Fetscher, Iring, *Rousseaus politische Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris : Grasset, 1972.

Kastendieck, Hans, u.a. (Hg.), „Länderbericht Großbritannien“, in: *Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung* 354 (1998).

MacMurrough-Kavanagh, M. K., „The BBC and the Birth of the ‘Wednesday Play’ 1962-1966, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17 (1997), S. 367-381.

Sadoff, Dianne, „Appeals to Incalculability: Sex, Costume, Drama, and *The Golden Bowl*“, in: *The Henry James Review* 23 (2002), S. 38-52.

Wickham, Phil, „ITV“, in: British Film Institute (Hg.), *Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1139047/>, [Stand: 30.11.2006].

Benoît Jacquot: *Les ailes de la colombe* (1981)

Bazin, André, „Adaptation, or the Cinema as Digest“, in: James Naremore (Hg.), *Film Adaptation*, London: Athlone Press, 2000, S. 19-27.

Brunette, Peter / Peary, Gerald, „Interview with Benoît Jacquot“, *Cineaste* 25.3 (2000), S. 23-27.

Daney, Serge, „L’argent ne fait pas le bonheur“, in : *Cahiers du cinéma* 326 (Juli 1981), S. 52-53.

Delavaud, Gilles, „Benoît Jacquot ou la force du destin“, in : *Cahiers du cinéma* 314 (Juli 1980), S. 4; 6.

Ferenczi, Aurélien, „Adapter ou ne pas adapter: films, télévision, théâtre“, in: *L’Arc* 89 (1983), S. 91-96.

Frodon, Jean-Michel, *L’âge moderne du cinéma français*, Paris : Flammarion, 1995.

Fumagalli, Fabio, „Storia di donne“, in: *Radiotelevisione svizzera di lingua italiana*, <http://www.rtsi.ch/filmselezione/stampa.cfm?scheda=1032>, [Stand: 5.12.2006].

Huppert, Isabelle, in: <http://huppert.free.fr/presse9.html>, [Stand: 5.12.2006].

Jones, Kent, *On Benoît*, in: <http://www.filmfestivalrotterdam.com/sp/article.jsp?id=339898&ppin=301>, [Stand : 13.11.2006].

Kahane, Claire, „Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria“, in: *The Henry James Review* 20 (1999), S. 97-99.

Kaufman, Anthony, *Bon mots with Benoît Jacquot*, in: http://www.indiewire.com/people/int_Jacquot_Benoit_980728.html, [Stand: 30.11.2006].

King, Kristin, „Ethereal Milly Theale in *The Wings of the Dove*: The Transparent Heart of James’s Opaque Style“, in: *The Henry James Review* 21 (2000), S. 1-13.

Laurent, „Benoît Jacquot: Portrait“, in: *Ecran Noir*, <http://www.ecrannoir.fr/>

stars/stars.php?s=14, [Stand : 13.12.2006].

Madoré, Michel, „C'est joli mais c'est tout“, in: *Le Nouvel Observateur*, 6. Mai 1981, S. 31.

Maves, Carl, *Sensuous Pessimism: Italy in the Works of Henry James*, Bloomington: Indiana UP, 1973.

McFarlane, Brian, „Backgrounds, Issues, and a New Agenda“, in: Ders. (Hg.), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York: Oxford UP, 1996.

Perrin, Laurent, „Le studio au bord de l'eau“, in: *Cahiers du Cinéma* 320 (1981), S.9.

Siclier, Jacques, „Les ailes de la colombe ciné cinémas“, in *Le Monde*, 6. November 1994.

Sielke, Sabine, *What Novels Can Do': Über das Literarische in einer Kultur der Bilder*, Bonn 2003, S. 1-21 (Kopie eines Vortrags).

Tranchant, Marie-Noëlle, „Benoît Jacquot, portraitiste de femmes“, in: *Le Figaro*, 16. April 1998, S. 24.

Vincendeau, Ginette, *Film / Literature / Heritage*, London: bfi Publishings, 2001.

Walsh, David, *Henry James and his Adaptors*, in: <http://www.wsws.org/articles/2001/jun2001/gold-j20.shtml>, [Stand: 24.11.2006].

Meg Richman: *Under Heaven* (1998):

Alsberg, Andrea, „Under Heaven“ in: <http://www.filmscouts.com/scripts/film.cfm?Film=und-hea>, [Stand: 5.11.2006].

Chase, Andrea, „Review: Under Heaven“, in: *Movie Magazine International*, http://www.shoestring.org/mmi_revs/underheaven.html, [Stand: 6.11.2006]

Daemmrich, Horst und Ingrid (Hgg.), *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen: Francke, 1997, S. 172-176.

Dederer, Claire, „Don't hate my film because it's beautiful“, in: *Seattle Weekly*, 25. März 1998, in: <http://www.seattleweekly.com/film/9812/film-dederer.php>, [Stand: 27.11.2006].

DeWolfe, Mike, „Under Heaven“, in: *Apollo Movie Guide*, in: http://www.apolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=2708, [Stand: 2.12.2006].

Englehart, Mark, „In the Shadows“, in: *Amazon Editorial Reviews*, in: <http://www.amazon.ca/exec/obidos/ASIN/1578482283/702-7396331-1244818>, [Stand: 1.12.2006]

Yazmin Gohnaim, „Under Heaven“, in: *Cinephiles*, http://www.cinephiles.net/Under_Heaven/Film-Synopsis.html, [Stand: 12. 12.2006].

IndieWire – On the Screen, in: <http://www.indiewire.com/>

onthescene/fes_98ClassI_980611_SFwrap.html, [Stand: 7.12.2006].

Sadoff, Dianne F., „Hallucinations of Intimacy’. The Henry James Films“, in: Griffin, Susan M. (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington, Kentucky UP, 2002, S. 254-278.

Schaffner, Nicholas, *The Beatles Forever*, Harrisburg, 1977.

Shulgasser, Barbara , „’Under Heaven’. Bad Copy of ‘The Wings of the Dove’“, in: *San Francisco Gate*, 26. Juni 1998, S.10.

Stein, Ruthe, „Facing Death ,Under Heaven’“, in: *San Francisco Chronicle*, 26.6.1998, S. 4.

Tavernetti, Susan, „Movies – Review: Under Heaven“, in: *Palo Alto*, http://www.paloaltoonline.com/movies/cgi/moviescreener_long.cgi?id=1693 [Stand: 6.12.2006].

von Busack, Richard, „’Under Heaven’ is a Gen-X Take on James’ ‘The Wings of the Dove’“, in: *Metroactive Movies*, in: <http://www.metroactive.com/papers/metro/06.25.98/underheaven-9825.html>, [Stand: 23.11.2006].

Webster, Dan, „’Under Heaven’ is Under-Powered“, in: *The Spokesman Review*, 21. August 1998, S. 31.

Iain Softleys *The Wings of the Dove*

Alleva, Richard, „Henry James Made Carnal: *The Wings of the Dove*“, in: Henry James, *The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 578-581.

Amini, Hossein, *Henry James’ “The Wings of the Dove”. A Screenplay*, London: Methuen Films, 1998.

Box Office Mojo, in: URL: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=1997&p=.htm>, [Stand: 23.11.2006].

Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000.

Bousquet, Marc, „Cultural Capitalism and the ,James Formation’“, in: Griffin, Susan M. (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington: Kentucky UP, 2002, S. 210-239.

Brake, Elisabeth, „Marriage, Influence and Deception in Merchant-Ivory’s *The Europeans* and *The Bostonians*“, in Bradley, John R. (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 143-156.

Craig, Steve, *Torches of Freedom. Themes of Women’s Liberation in American Cigarette Advertising*, Denton: Northern Texas UP, 1999.

Döring, Tobias, *London Underground*, Stuttgart: Reclam, 2003.

Eaton, Marc A., „Exquisite Taste’: The Recent Henry James Movies as Middle-brow Culture“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 157-176.

----, *Miramax, Merchant-Ivory and the New Nobrow Culture: Niche Marketing “The Wings of the Dove” and “The Golden Bowl”*, in: [www. mockingbird.creighton.edu/english/Eaton.htm](http://www.mockingbird.creighton.edu/english/Eaton.htm), S. 9, [Stand: 8.11.2006].

Grant, Michael / Hazel, John, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München: dtv, 1980.

Griffin, Susan M. (Hg.), *Henry James Goes to the Movies*, Lexington: Kentucky UP, 2002.

Holden, Stephen, „The Wings of the Dove’: A Pas de Trois Across Moral Terrain“, in: *New York Times*, 7.11.1997, <http://www.nytimes.com/library/film/110797dove-film-review.html>, [Stand: 3.11.2006].

Horne, Philip, „The James Gang“, in: *Sight and Sound* 8 (1998), S. 16-19.

----, „Henry James: Varieties of Cinematic Experience“, in: Bradley, John R., *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 35-55.

Kaye, Richard A., „Portraits of Lady Chatterleys: Jamesian Triangles, Lawrencian Eros and the Triumph of Cinematic Adaptation in *The Wings of the Dove*“, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 240-259.

Russell Lynes, „Highbrow, Lowbrow, Middlebrow“, in: *Harper’s*, Februar 1949, S. 19.

Matthews, P., „Wings of the Dove“, in: *Sight and Sound* 8 (1998), S. 55-56.

Mazzella, Anthony J. „This Web of Subtle Complexities’: The Hossein Amini-Iain Softley Film Adaptation of *The Wings of the Dove*“, in: Henry James, *The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 581-613.

Menand, L., „Washington Square / The Wings of the Dove“, in: *New York Review of Books* 44 (1997), S. 19-21.

Nadel, Alan, „Ambassadors from an Imaginary Elsewhere’: Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 279-285.

Nocenti, Annie, „Adapting *The Wings of the Dove*: A Talk With Hossein Amini“, in: *Scenario* 3 (1997), S. 49-52.

Novotny, Fritz / Dobai, Johannes, *Gustav Klimt*, Salzburg: Welz, 1967.

O’Neil, Caitlin „Adapting the Master“, in: *Masterpiece Theatre*, www.pbs.org/wgbh/masterpiece/americancollection/american/links.html [Stand: 1.12.2006].

Raw, Lawrence, „Rethinking the Costume Drama: Agnieszka Holland’s *Washington Square* (1997), in: *The Henry James Review* 24.1 (2003), S. 69-81.

----, „Making Meaning: Publicizing Iain Softley’s *The Wings of the Dove* (1997)”, in: *Literature Film Quarterly* 32 (2004), S. 175-180.

Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noire*, Marburg: Schüren, 2003.

Rowe, John Carlos „For Mature Audiences: Sex, Gender and Recent Film Adaptations of Henry James’s Fiction”, in: John R. Bradley (Hg.), *Henry James on Stage and Screen*, Basingstoke: Palgrave, 2000, S. 190-211.

Sadoff, Dianne F., „Intimate Disarray’: The Henry James Movies”, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 286-295.

Softley, Iain, *From Script*, London: Methuen Film, 1997.

----, „Interview”, in: *Newcity Chicago*, 17. November 1997, URL: <http://www.weeklywire.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedovethe1.html>, [Stand: 12.12.2006].

Tibbetts, John C., „A Masterpiece Takes Flight: *The Wings of the Dove*”, in: *Literature / Film Quarterly* 26 (1998), S. 313-315.

Thurber, James „The Wings of Henry James“, in: Donald J. Crowley / Richard A. Hocks (Hgg.), *The Wings of the Dove*, New York: Norton Critical Edition, 2003, S. 613-619.

Walton, Priscilla L., „Jane and James Go to the Movies: Post Colonial Portraits of a Lady“, in: *The Henry James Review* 18 (1997), S. 187-190.

Wood, Robin, *“The Wings of the Dove”: Henry James in the 1990s*, London: bfi Publishings, 1999.

Yeazell, Ruth Bernard, „Sex, Lies and Motion Pictures”, in: *The Henry James Review* 25 (2004), S. 87-96.

Literarische Adaptationen

Albersmeier, Franz-Josef, „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“, in: Ders. / Volker Roloff (Hgg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 15-37.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Kristeva, Julia, *Probleme der Textstrukturation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

Pfister, Manfred, „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, Ulrich / Ders. (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1-30.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana UP, 1978.

Smee, S., „The Line of Beauty by Alan Hollinghurst”, in: *Spectator* 9167 (2004), S. 38.

Tintner, Adeline R., *Henry James's Legacy. The Afterlife of His Figure and Fiction*, Baton Rouge: Louisiana State UP, 1998.

Updike, John, „Silent Master“, in: *The New Yorker*, 28.6.2004, S. 98-102.

Wagoner, Mary S., „Agatha Christie“, in: *Twayne's English Authors Series* 432 (1986), S. 1-158.

Wood, J., „The Ogee Curve: The Line of Beauty by Alan Hollinghurst“, in: *New Republic* 231 (2004), S. 47-49.

Thomas Caplan, *Grace and Favor*:

Caplan, Thomas, *Grace and Favor*, New York: St. Martin's Press, 1997.

Sekundärliteratur

Robinson, Roxana, „Noble Savages“, in: *The New York Times*, 14. Dezember 1997, S. 20.

Tintner, Adeline R., „Henry James's Fiction 'Swallowed, Digested and Assimilated': A Strong 'Whiff' on Henry James in 1997's Overflow“, in: *The Henry James Review* 19 (1998), S. 255-263.

Barbara Vine, *The House of Stairs*:

Vine, Barbara, *The House of Stairs*, London: Penguin, 1988.

Sekundärliteratur zu Barbara Vine / Ruth Rendell:

Brooks, Libby, „Dark Lady of Whodunnits“ in: *The Guardian Online*, <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,,768070,00.html> [Stand: 18.11.2006].

Eaton, Michael, „Rendering Rendell“, in: *Sight & Sound* 12 (2002), S. 18-20.

Jakeman, Jane, „Ruth Rendell: If I were to kill Wexford, there'd be an outcry“, in: *The Independent Online Edition*, 15.6.2002, <http://enjoyment.independent.co.uk/books/interviews/article138461.ece> [Stand: 12.11.2006].

Munt, Sally R., *Murder by the Book?*, London: Routledge, 1984.

Rowland, Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell. British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, Basingstoke: Palgrave, 2001.

Russett, Margaret, „Three Faces of Ruth Rendell: Feminism, Popular Fiction, and the Question of Genre“, in: *Genre* 35 (2002), S. 143-166.

Willem, Linda M., „Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne trémula*“, in: *Literature Film Quarterly* 30 (2002), S. 115-118.

Gertrude Stein, O.E.D.:

Stein, Gertrude, „Q.E.D.“, in: Stimpson, Catharine R. / Chessman, Harriet (Hgg.), *Volume I: Gertrude Stein, Writings 1903-1932*, New York: Library of America, 1988, S. 3-63.

----, „The Autobiography of Alice B. Toklas“, in: Carl Van Vechten (Hg.), *Selected Writings of Gertrude Stein*, New York: Random House, 1946, S. 3-210.

----, *Three Lives: The Story of the Good Anna, Melanctha and the Gentle Lena*, New York: The Grafton Press, 1909.

----, *What Are Masterpieces*, Los Angeles: Conference Press, 1940.

Sekundärliteratur zu Gertrude Stein:

Bower, Jane Palantini, *Women Writers: Gertrude Stein*, Basingstoke: Macmillan, 1993.

Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.

Brown, Jane Relaford. „Gertrude Stein“, in: *The Gay & Lesbian Literary Companion*, Detroit: Visible Ink Press, 1995, S. 487-494.

Bridgman, Richard, *Gertrude Stein in Pieces*, New York: Oxford UP, 1970.

Caramello, Charles, „Reading Gertrude Stein Reading Henry James, or Eros is Eros is Eros“, in: *The Henry James Review* 6 (1985), S. 182-203.

----, *Henry James, Gertrude Stein, and the Biographical Act*, Chapel Hill: North Carolina UP, 1996.

Edel, Leon, „Correspondence“, in: *The Henry James Review* 10 (1989), S. 214-220.

Haralson, Eric, „Rereading Gertrude Stein, Rereading Henry James (After a Fashion)“, in: *The Henry James Review* 25 (2004), S. 239-245.

Harrison, Sophie, „The Portrait of a Layabout“, in: *The New York Times*, 29.8.2004, S. 34.

Hawkins, Stephanie L., „The Science of Superstition. Gertrude Stein, William James, and the Formation of Belief“, in: *Modern Fiction Studies* 51 (2005), S. 60-87.

Hoffman, Michael J., *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, Philadelphia: Pennsylvania UP, 1965.

Horne, Philip , „The New James“, in: *The Telegraph*, 29.8.2004, S. 18.

Hovey, Jamie, „Sapphic Primitivism in Gertrude Stein’s ‘Q.E.D.’“, in: *Modern Fiction Studies* 42 (1996), S. 547-568.

Kellner, Bruce / Schmirler, Klaus (Hgg.), *Wie man Gertrude Stein liest und studiert*, Hamburg: Achilla Presse, 1993.

Mendelsohn, Daniel, „The Passion of Henry James“, in: *New York Times Book Review*, 20.6.2004, S. 10-13.

Nadel, Ira B., „Gertrude Stein and Henry James, in: Neuman, Shirley / Ders. (Hgg.), *Gertrude Stein and the Making of Literature*, Boston: Northeastern UP, 1988, S. 81-97.

Riddick, Lisa, *Reading Gertrude Stein. Body, Texture, Gnosis*, Ithaca: Cornell UP, 1990.

Roth Pierpont, Claudia, „The Mother of Confusion: Gertrude Stein“, in: Bomarito, Jessica / Hunter, Jeffrey W. (Hg.), *Feminism in Literature*, Bd. VI, Michigan: Farmington Hills, 2005, S. 402-410.

Rowe, John Carlos, *The Other Henry James*, Durham: Duke UP, 1998.

Ruddick, Lisa, *William James and the Modernism of Gertrude Stein*, Cambridge: Harvard UP, 1983.

----, *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*, Ithaca: Cornell UP, 1990.

Shaw, Sharon, „Gertrude Stein and Henry James: The Difference Between Accidence and Coincidence“, in: *Pembroke Magazine* 5 (1974), S. 95-101.

Sprigge, Elisabeth, *Gertrude Stein. Her Life and Work*, London: Hamilton, 1957.

Toklas, Alice B., *Staying on Alone*, London: Angus & Robertson, 1974.

Walton, Priscilla L., „The Janus Faces of James: Gender, Transnationality, and James’s Cinematic Adaptations“, in: Peggy McCormack (Hg.), *Questioning the Master. Gender and Sexuality in Henry James’s Writings*, Newark, 2000, S. 37-53.

Henry James und Homosexualität

Bradley, John R., (Hg.), *Henry James and Home-Erotic Desire*, London: Macmillan, 1998.

Clippinger, David, „Benjamin Britten’s Homoerotic Reading of Henry James’s *The Turn of the Screw*“, in: *Rodopi Perspectives on Modern Literature* 26 (2002), S. 137-151.

Fletcher, John, „The Haunted Closet: Henry James’s Queer Spectrality“, in: *Textual Practice* 14 (2000), S. 53-80.

Graham, Wendy, *Henry James’s Thwarted Love*, Stanford: Stanford UP, 1999.

Gunter, Susan E. / Jobe, Steven H. (Hgg.), *Dearly Beloved Friends. Henry James’s Letters to Younger Men*, Ann Arbor: UP of Michigan, 2001.

Kirby, David , „The Sex Lives of the James Family”, in: *Virginia Quarterly Review* 64.1 (1988), S. 56-73.

Kosofsky Sedgwick, Eve , *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia UP, 1985.

----, *Epistemology in the Closet*, Berkeley: UP of California, 1990.

----, „Is the Rectum Straight? Identification and Identity in *The Wings of the Dove*”, in: Dies., *Tendencies*, London: Routledge, 1994, S. 73-103.

Moon, Michael, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham: Duke UP, 1998.

Novick, Sheldon M., *The Young Master*, New York: Random, 1996.

Person, Leland S., *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Philadelphia: UP of Pennsylvania, 2003.

Siegel, Lee J., „The Gay Science: Queer Theory, Literature, and the Sexualization of Everything”, in: *New Republic* 9 (1998), S. 30-42.

Stevens, Hugh, *Henry James and Sexuality*, Cambridge: Cambridge UP, 1998.

----, „Homoeroticism, Identity and Agency in James’s Late Tales”, in: Gert Buelens (Hg.), *Enacting History in Henry James*, Cambridge: Cambridge UP, 1997, S. 12-36.

Van Leer, David, „A World of Female Friendship”, in: John R. Bradley, *Henry James and Home-Erotic Desire*, London: Macmillan, 1998, S. 94-102.