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

Inaugural-Dissertation
durch
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
tzu Bonn

vorgelegt von

Janine Olzem
aus
Bonn

Bonn 2007
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)


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: The Wings of the Dove .................................................................. 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 Wings of The Dove ... 48
  4.1 Das Theater – Henry James’ große, unerfüllte Liebe ................................. 48
  4.2 Guy Bolton, Child of Fortune (1956) ...................................................... 50
    4.2.1 Inhalt und Handlungsverlauf von Child of Fortune ......................... 50
    4.2.2 Krankheit und Tod in Child of Fortune ............................................ 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 The Wings of the Dove alias Christopher Taylor’s The Wings of the Dove? – eine Adaptationsquerele.................................................. 69
  4.4 Christopher Taylor, The Wings of the Dove (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 confidante: Susan Shepherd ................................................................. 86
4.4.6 Rezeption .............................................................................................................................. 87

4.5 Jean-Louis Curtis, Les ailes de la colombe (1964) .......................................................... 89
4.5.1 Divergenz zu Christopher Taylors The Wings of the Dove ........................................... 89

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 WINGS OF
THE DOVE ................................................................................................................................... 112

5.1 Analysemöglichkeiten verfilmter Literatur: Ein historischer Abriss ......................... 112

5.2 Henry James auf „small screen“: The Wings of the Dove als Fernsehspiel der
Studio One-Anthologie (1952) ................................................................................................. 116
5.2.1 Der Beginn der amerikanischen Fernsehöra .................................................................... 117
5.2.2 Kultur trifft Kommerz: Westinghouse Studio One 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 Expositionsssequenz ............................................................................................... 128
5.2.7.2 „Her life is ours“ – Analyse der Intrigengestaltung von Sequenz 26 bis 33129
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 Gegengestalt 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 porcelain“ – Milly Theale .......................................... 134
5.2.9 Rezeption ............................................................................................................................ 136

5.3 The Wings of the Dove als britische TV-Produktion – Affairs of the Heart: Milly
(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 *The Wings of the Dove* 151

6 Henry James für die Kinoleinwand: Modernisierungen von *The Wings of the Dove* .........................................................................................................................152

6.1.1 Über den Regisseur Benoît Jacquot ...................................................................154
6.1.2 Inhalt und Handlungsverlauf .........................................................................155
6.1.3 Divergenzen zu Henry James’ *The Wings of the Dove* .................................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 *Under Heaven* (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 *Under Heaven* .........................................................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

6.3.1 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 *Wings of the Dove*-Darstellung .........................200
6.3.2.3 *Danaë* (1907/08) von Gustav Klimt .........................................................202
6.3.2.4 Kostüme im Kostümfilm: *Carnevale di Venezia* .......................................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 Wings of the Dove (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 The Wings of the Dove ................................220
    7.1.1 Der Intertextualitätsbegriff: Ein Überblick ..............................................221
  7.2 Gertrude Stein, Q.E.D. (1903): The Wings of the Dove als homoerotischer ménage à trois ...............................................................223
    7.2.1 Gertrude Steins James-Rezeption: Grundlage für Q.E.D.? .......................223
    7.2.2 Entstehungsgeschichte und Rezeption von Q.E.D. ...................................226
    7.2.3 Die Genese des Q.E.D.-Stoffs: Melanctha 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
      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 The Wings of the Dove als homosexuelle Interpretation? ....246
  7.5 Thomas Caplan, Grace and Favor (1997): Ein Epigone im Sog des Henry James-
      Booms .............................................................................................................249
    7.5.1 Inhalt und Handlungsverlauf ....................................................................250
    7.5.2 Divergenzen zu The Wings of the Dove ....................................................251
    7.5.3 Erzählstruktur ...............................................................................................253
    7.5.4 Rezeption ......................................................................................................254
8 RESUMEE .............................................................................................................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“ nachempfindet:

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

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

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.


wird, das die ästhetischen Kompositionsprinzipien des Theaters aufgreift: „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.“

Innerhalb des komplexen medialen Geflechts, das James’ literarisches Schaffen und die visuellen Künste in einer gemeinsamen historischen Basis verortet, 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, 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.

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. 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. Erst in seiner späten Phase erkennt der Schriftsteller eine Analogie zwischen Fotografie und literarischem Realismus an, da auch seine Fiktion vom photographisch-


9 Ebd. S. 64.


13 Vgl. ebd., S. 121.

kinematographischem Stil und einer ebensolchen Struktur durchdrungen ist.\textsuperscript{15} Henry James bewegt sich in einem Spannungsfeld, das durch die Ausformung neuer und differenter Medien bestimmt und beeinflusst wird.\textsuperscript{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 \textit{vice versa} statt. Theater, Film und auch Fernsehen entdecken in der Formalästhetik des James’schen \textit{Œuvre} eine Prädestination für (audio)visuelle Bearbeitungen und erheben den Schriftsteller in den Rang des „current chief classic literary adaptee“.\textsuperscript{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 vertoner, denn in schriftlicher Form rezipiert werden.\textsuperscript{18}


\begin{itemize}
\item \textsuperscript{18} Leon Edel, „Henry James and the Performing Arts“, in: \textit{The Henry James Review} 10 (1989), S. 105-111; S. 111.
\item \textsuperscript{19} Vgl. Leon Edel, „The Dramatic Years“, S. 64f.
\end{itemize}


---


---

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.


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

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

1.2 Henry James adaptiert: Chancen und Limitierungen


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“ – 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, verräteln oder ungesagt lassen. Im Romanwerk überlagert die Komponente des „telling“ die des „showing“, 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.
beiden Elemente vereint, dabei aber den Schwerpunkt eher auf Handlung als auf Reflexion legt.  

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. Dieser Argumentation folgend, verweist Naremore auf die diesbezügliche generelle Bevorzugung lesbarer Texte für Hollywoodproduktionen, die vor den selbstreferentiellen Werken des Modernismus rangieren.

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. 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.“

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.

---

34 Im szenischen Bühnenmedium entspricht das James’sche Binärpaar Käthe Hamburgers Seinsmodus der Imagination versus des Seinsmodus’ der Wahrnehmung.
36 Vgl. James Naremore (Hg.), Film Adaptation, New Brunswick 2000, S.5.
37 Vgl. ebd.
Douglas Moore, der The Wings of the Dove musikalisch vertont hat, bestätigt die problembehaftete Auseinandersetzung mit James’ Formalästhetik, die vielmehr verrättselt 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 erschiene 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,

\(^{43}\) Ebd., S. 13.
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. Die positive Haltung gegenüber dem Bühnenmedium – „to be read 200 years after your death is something but to be acted is better“ – belegt das James’sche Verständnis einer medialen Gleichwertigkeit und einer erstrebenswerten wechselseitigen Befruchtung.

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.

Ausgehend von Albersmeiers Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen von Theater, Film und Literatur, die sowohl französische als auch spanische Intermedialitätspähnomene 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. Die inhaltliche Beleuchtung des Prätextes beschränkt sich weitestgehend auf die Darstellung der Handlungspfeiler, die Eingang in die Adaptationen finden: 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

---

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


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

51 Mein Dank gilt der Columbia University in New York, die mir das Manuskript für meine Forschungszwecke zur Verfügung gestellt hat.
53 Die Unstimmigkeiten über die Urheber- und Marktrecht 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.


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.
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.


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.


\(^{59}\) 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.
durcharus bewusst, doch kann eine vergleichende Darstellung aufgrund der notwendigen Limitierung des Analysekorpus’ nicht durchgeführt werden.\textsuperscript{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 \textit{The Wings of the Dove} durch intertextuelle Bezüge Susan Shepherds Charakter, welcher die Realität durch die Perspektive seiner Buchwelt filtert.\textsuperscript{61}


Als dritte intertextuelle Bearbeitung findet Thomas Caplans \textit{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,\textsuperscript{62} den Roman als \textit{The

Wings of the Dove-Adaptation versteht.\textsuperscript{63} Die textgestütze 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“\textsuperscript{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 \textbf{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.\textsuperscript{65} In Anbetracht dieses voluminösen Ausgangsmediums werden für das szenische oder filmische Zielmedium Kürzungen unumgänglich, um nicht mit dem „klassische[n] Maß der Rezeptionsgeduld“\textsuperscript{66} zu kollidieren. Eine Eingrenzung, an der Claude Chabrols geplantes


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

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

17
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.“

Chabrols Äußerung demonstriert, dass sein Adaptationsverständnis stark vom „Werktreue“-Ansatz geleitet wird, der die frühe Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen dominiert. Unlängst hat sich diese obsolete Analysemethode als überholt und unzureichend disqualifiziert. 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.

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.

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. Die Darstellung dieser Fallstudien erfährt durch die Verwendung film- und dramenspezifischer Termini Unterstützung.

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.  


3 DIE LITERARISCHE VORLAGE: WERK, AUTOR, EPOCHE

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, die er anhand von Entwicklungsstufen des Autors anordnet. Da die vorliegende Arbeit das Spätwerk als Phänomen der vorausgegangenen Theatererfahrung versteht, favorisieren wir jedoch die

triadische Kategorisierung Matthiessens, welche die Theaterjahre als Zäsur zwischen früher
und später Phase definiert.\textsuperscript{75} Ausgehend von dieser Fragmentierung soll die biographische
Darstellung den Schwerpunkt der jeweiligen Schaffensperiode hervorheben.\textsuperscript{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 Yorks\textsuperscript{77} – ermöglicht Henry James
Senior, größte Sorgfalt auf die Erziehung seiner fünf Kinder\textsuperscript{78} 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

\textit{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 \textit{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

\begin{itemize}
\item \textsuperscript{75} Vgl. F. O. Matthiessen, \textit{The Major Phase}, New York 1944.
\item \textsuperscript{76} Vgl. hierzu auch Christopher Greenwood, \textit{Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James},
\item \textsuperscript{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, \textit{John Jacob Astor, America’s First Multimillionaire},
\item \textsuperscript{78} Henry James ist das zweite Kind, das nur sechzehn Monate nach dem Erstgeborenen William geboren wird. Es
folgen Gareth Wilkinson, Robertson und Alice.
\end{itemize}
früh vom strengen Calvinismus des Vaters befreit und eigene philosophische Gedanken entwickelt, die auf den Ideen Swedenborgs basieren.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{81}


\textsuperscript{82} Herausgeber der Zeitschrift ist der realistische Schriftsteller William Dean Howells.
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.


3.1 Henry James im Spiegel der wissenschaftlichen Betrachtung


---

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“ vorhält.


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

---


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. (William James)


92 Eine ausführliche Betrachtung dieser Strömung wird in Kapitel 7.4 vorgenommen.
In Italien lernt Marineoffizier Raymond Benyon das amerikanische Cousinspaar Kate und Milly kennen, deren Vornamen sich analog zu denen der *Wings of the Dove*-Protagonistinnen verhalten. Besonders die initialenkongruente Figur Mildred Theories weist eine ähnliche Konzeption auf, da auch sie unter einer Krankheit leidet, die jedoch explizit als Schwindsucht diagnostiziert wird.

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.


### 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“ zum Mittelpunkt des Romans, für den er ursprünglich den plastischen Titel *La mourante* vorgesehen hatte. 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...

---


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

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


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. 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.


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.”


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.

\textsuperscript{108} Auf die christliche Symbolik des Mittelnamens sei im Kontext des ikonographischen Taubenbilds verwiesen.


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. Der Roman endet mit ihrer fatalistischen Lösung „we shall never be again as we were“ (WD, 407) und lässt damit offen, wie sich die Zukunft der beiden Protagonisten gestalten wird.

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” 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.\textsuperscript{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, Verrätelselte 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.\textsuperscript{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, dass Cohn als „psycho-narration“ definiert.\textsuperscript{114} Dennoch wird nicht vollständig auf einen Narrator verzichtet, dessen Präsenz durch persönliche Leseradressierungen wie „we“ oder „our“, hervortritt.\textsuperscript{115} Sangari versteht dieses Prinzip als Brücke zwischen Realismus und Modernismus, da der

\textsuperscript{111}\textsuperscript{ Nicola Bradbury, The Later Novels, S. 73.  
Erzähler seine auktoriale Pflicht verwehrt und die Rezeption demzufolge in Eigenverantwortung erfolgt. Dadurch, dass nicht allein eine Reflektorfigur auftritt, sondern die Wahrnehmung von Kates über Millys in Mertons Bewusstsein übergeht, wird der Leser mit einer kontrastierenden Bedeutungspluralität konfrontiert, die er, ohne Unterstützung durch eine allwissenden Instanz, ebenfalls subjektiv absorbiert.


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


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

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.“ 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. Der Roman schließt als physische Ursache für Millys Leiden im sechsten Buch zumindest Schwindel- und 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.


---


‘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, plädiert Blackmur dafür, dass Milly an den Lebensbedingungen scheitert, mit denen sie konfrontiert wird. Cargill unterstreicht die These, begrenzt jedoch Blackmurs makrokosmische Argumentation auf das mikrokosmische Betrugsmotiv, das er unter „psychological murder“ subsumiert. 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.“

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.“ In dieser Tradition interpretiert Joseph Millys Selbsttötung, die durch die Formulierung „she has turned her face to the wall“ (WD, 334) verbalisiert wird, als Suizid. Die symbolische Abwendung vom

133 Ruth Bernard Yeazell, Language and Knowledge, S. 84.
Leben impliziert eine selbstbestimmte, aktive 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


---

\(^{137}\) Vgl. ebd., S. 37.


\(^{140}\) Vgl. James W. Gargano, „The Active Imagination“, S. 18.

\(^{141}\) Matthiesen / 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. Hadely 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. „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.“

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.  

Die Gesellschaft, die in Lancaster Gate zusammenfindet, folgt dem Prinzip der Berechnung. 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.


---

143 Vgl. ebd.
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.

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 vereinend, 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 Zugegensein. 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.\(^{155}\)

\(^{149}\) 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.
\(^{154}\) Mary J. Joseph, Suicide in Henry James’s Fiction, S. 144.
3.2.6 Figurenkonstellation und -konzeption

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 Paars 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. 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.

3.2.6.2 Milly Theale: Ätherisches Fabelwesen oder berechnende Manipulatorin?

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 […].“  

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“.

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

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.
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. Vielmehr spiegelt die Psyche der Erbin ihre Bemühungen, ein Selbstbild zu konstruieren, das nicht nur die anderen Charaktere, sondern vor allem sie selbst täuscht.

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 rekuriert 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 Fremdwahrnehmung 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 existentiellem 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. Gargano verteidigt Milly Theale gegen das Bild der passiven, nicht zugänglichen Figur, das ihr anhaftet. Bei oberflächlicher Betrachtung drängt sich vielfach die Dichotomisierung einer unschuldigen, sanften Heldin auf, die zum Opfer von Kates machiavellistischer Intrigenplanung wird. Bradbury ist überzeugt, dass der Leser, in seinem Wunsch nach Sicherheit und der Gewohnheit, Charaktere

---

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

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.

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, 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. 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 woundrous 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

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.“
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?


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

174 Vgl. Millicent Bell, Meaning in Henry James, S. 323.
anderen physisch.\textsuperscript{175} So konstruiert Henry James eine Gegensätzlichkeit, in der er gleichwohl die mutuelle Ergänzung der Heldinnen verortet.

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.\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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].


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. 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.

 [...] 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. Die Charakterisierung seines literarischen Pendants erfolgt per negationem:


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)

Densher’s Schwäche spiegelt sich darin, dass er keine individuelle Facette entwickelt, sondern sich den Anforderungen der jeweiligen Frauencharaktere anpasst. „With Kate he speaks the language of hard cash transactions […]. With Milly he functions through the passive channels of perception and retrospection.“ Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, erweist sich der Journalist als Frauenliebling, 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.“

Densher lässt zu, dass Kate ihn manipuliert. In seiner Passivität erkennt Ammentorp die Umkehr des normativen Geschlechterverhältnisses, 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.


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


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 '...'

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

---

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

4 VOM BUCH AUF DIE BÜHNE: SZE NISCH E ADAPTATIONEN DER WINGS OF
THE D OVE

4.1 Das Theater – Henry James’ große, unerfüllte Liebe

„[…] the dramatic form seems to me of all literary forms the noblest.‖\textsuperscript{199}
(Henry James)


„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 œuvre,”\textsuperscript{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 \textit{Daisy Miller} (1878), die zudem für die Bühnenfassung 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.\textsuperscript{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

\textsuperscript{199} Henry James’ Kritik an Tennysons Drama \textit{Queen Mary}, erschienen in \textit{Galaxy}. Zitiert nach Leon Edel (Hg.), \textit{The Complete Plays}, S. 33.

\textsuperscript{200} Leon Edels Biographie subsumiert diese Phase unter \textit{The Middle Years}.


\textsuperscript{202} Für \textit{Guy Domville} plante Henry James eine Spielzeit von vier Stunden ein, eine für die französische Bühne adäquate Spanne; Londoner Theaterraufführungen 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.

continuously to talk Henry James,” 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 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.
207 Kari Wolfsjäger, Henry James’ Bemühren um das Theater, Köln, 1986, S. 143.
208 Ebd., S. 142.
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)


4.2.1 Inhalt und Handlungsverlauf von *Child of Fortune*

Einen Ausweg suchend, mit ihrem heimlichen Geliebten Richard Denning\(^{212}\) 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 wohlsituierten 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 revoltin.“\(^{213}\) 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, zum anderen, um sich einen beruflichen Aufenthalt in Amerika zu sichern.

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


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 verzeih. 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 Familiennname 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


215 Vgl. ebd., S. 78.
216 Ebd., S. 12.
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.“

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. “

Es handelt sich folglich um einen mental motivierten Vorgang, der mit Richards Bemühren um die Erbin einhergeht.

**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.

„Werden ich zum Augenblick 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 unabweisbaren 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 buhliterarische 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“


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

---


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.


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.

Wie eine vorausilende 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“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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“\textsuperscript{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.

\textbf{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

\textsuperscript{229} Guy Bolton, Child of Fortune, S. 8.
\textsuperscript{230} Vgl. ebd., S. 9.
\textsuperscript{231} Ebd., S. 12.
inspiriert, signifikanterweise die ersten zwei Zeilen des Gedichts The Isles of Greece\textsuperscript{232} zu rezitieren:

The Isles of Greece, the Isles of Greece,  
Where burning Sappho loved and sang...\textsuperscript{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.“\textsuperscript{234} – auf die synonym mit dem Schriftstellernamen verwendete donjuaneske Verführungskunst.

Vorwegnehmend wird bereits das Betrugsthemata 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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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. […]

\textsuperscript{233} Guy Bolton, Child of Fortune, S. 26.
\textsuperscript{234} Ebdf., S. 44.
\textsuperscript{235} Ebdf., S. 31.
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 boshift-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.
240 Ebd.
Interaktion mit Kate sichtbar, da Richard sich einem erneuten Verführungsversuch widersetzt. 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.“


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.

Stärker als Henry James kontrastiert Guy Bolton dadurch, dass Millys Krankheit ihren Kinderwunsch verhindert, 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.“

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.“ 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 Ebd.: „Richard. Are you telling me you can’t have any [children]? Milly. I don’t know about ‘can’t’ – shouldn’t.”
In *Child of Fortune* knüpft Susan an Marcs Zeugenbericht ihre Beweisführung,\(^{248}\) die in der Sanktion kulminiert, deren Initiator im Prämtext ungenannt bleibt\(^{249}\): „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 differenzierte, 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.“\(^{252}\)


---

\(^{248}\) 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 […].“


\(^{253}\) 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.


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 einflikt. 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 SchlussSzene rekonstruiert exakt diese transzendентale 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 verhallt. Die Adaptation akzentuiert unverkennbar diesen Verbindungsstrang der Dreiecksbeziehung, wie auch die bisher unerwähnt gebliebe Rahmenerzählung belegt.\textsuperscript{258} Diese stellt der Binnenhandlung eine Szene voraus, während der auf einer Versteigerung das Porträt Donna Caterina Sorenzos angeboten wird. Der Auktionator resümürt 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 vermacht und welches zur Inspirationsquelle seines autobiographischen Romans \textit{Child of Fortune} wurde.\textsuperscript{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 entfiele.

\textbf{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 \textit{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."\textsuperscript{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. \textit{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

\begin{footnotes}
\item[258] Vgl. ebd., S. 4.
\item[259] Vgl. ebd.
\item[260] Ebd., S. 46.
\end{footnotes}
Belastung durch zahlreiche Wohltätigkeitsprojekte resultiert, die sie nach dem Tod ihres Vaters weiterführt.\textsuperscript{261}

Die Bandbreite ihrer Darstellung reicht von aktiv-lebensbejahend („the parties are wonderful [...] It’s all so different, so romantic“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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 legitimem 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 initiierende Kraft hervortritt.\textsuperscript{264} Sie verharrt nicht in einer gesellschaftlich vorgeschriebenen Genderrolle, sondern etabliert sich als dominante Hälfte innerhalb der Partnerschaft wie auch des Intrigenspiels.\textsuperscript{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 Britshers 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.

\textsuperscript{262} Ebd.
\textsuperscript{263} Ebd., S. 10.
\textsuperscript{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.
\textsuperscript{265} Vgl. die Parallele zum Prätext, die Ammentorp darlegt: Julie Olin-Ammentorp, „The Feminization of Merton Densher“, S. 40.

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.”


4.2.4.1 Die Bedeutung der Nebencharaktere


267 Ebd., S. 36.
268 Ebd., S. 44.
Eliminiert die Romanhandlung nach der Exposition Kates Vater, verzeichnet dieser in Boltons Transposition weitere Auftritte. Seine Figur ist in der Bühnenfassung symathischer 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 konstituier,\(^ {270}\) die Evokation des gesellschaftlichen Stigmas unverzichtbar. Croys kriminelle Vorgeschichte qualifiziert ihn, Millys fingiertes Arbeitsangebot für Richard Denning umzusetzen.

Die Schlussszene fügt dem bis dahin eher positiver besetzten Croy-Charakter einen bitteren Nachgeschmack bei, der ihn wieder in die Nähe seines literarischen Pendants 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


---

\(^ {271}\) 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.“
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“ für den Mediziner entwickelt.

Als legitimierter 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.“ Der Boltonischen 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.

Während Strett Milly mit dem wahren Leben konfrontiert, baut Susan ein Glaushaus um die Erbin herum – ein Glashaus, 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.“ 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.“

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

---

274 Guy Bolton, Child of Fortune, S. 34.
275 Ebd., S. 40.
278 Ebd., S. 19.
with you I should be the one to talk with the doctor, not Kate." 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.“

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.”


279 Ebd., S. 33.
280 Ebd., S. 71.
281 Ebd., S. 57.
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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{286} „Bolton has burned away the gold of James’s great moral drama to leave the period dross of his somewhat too fictional tale.“\textsuperscript{287} So bewertet auch die New York Times das Stück als konventionelles Drama, das sich fernab des Niveaus seiner literarischen Vorlage bewege.\textsuperscript{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.\textsuperscript{289}

Die Erfolglosigkeit der Adaptation steht im Gegensatz zum Ruhm der ersten Henry James-Transposition, The Heiress, die Produzent und Dramaturg Jed Harris realisiert.\textsuperscript{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.\textsuperscript{291}

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

\textsuperscript{286} Ebd.
\textsuperscript{287} Ebd.
\textsuperscript{289} Ebd.
\textsuperscript{290} Vgl. Sam Zolotow, „Opening Tonight for Bolton Play“, S. 43.
\textsuperscript{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 Adaptationsquerele

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 Adaptor ihr Stück im Land des jeweils Anderen lancieren (wollen).


292 Leider existiert keine schriftliche Version dieser Worthing-Fassung.
294 Brief von Christopher Taylor an Guy Bolton, undatiert.
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.“

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“: „I held the contract with the James Estate and turned it over to him – for what?“.303

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.


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


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. Der Plot orientiert sich stark an der literarischen Vorlage, so dass zwar Kürzungen vorgenommen werden, der Handlungsverlauf aber dem vorgegebenen Strukturgerüst folgt.


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, den er nur zustimmt, nachdem Kate sich ihm hingegeben hat.

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.“

4.4.2 Divergenzen

Während der Roman lediglich andeutet, dass Maud eine heimliche Liaison zwischen Kate und Merton vermutet und Milly diesbezüglich sensibilisiert, 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.

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

---

307 Vgl. WD, 121ff.
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.


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.“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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: \textsuperscript{316}

Susan: Sir Luke told her to live. [...] But she must want to, Maud.
Maud (scornful impatience): ’Want to live?’ \textit{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...\textsuperscript{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

\textsuperscript{312} Ebd., S. 72.
\textsuperscript{313} Ebd., S. 72f.
\textsuperscript{314} Vgl. ebd., S. 11: „Susan: Please, Maud. Shut the door. (in tears). I’m sorry. I’m going to cry."
\textsuperscript{315} Ebd., S. 13.
\textsuperscript{316} Ebd., S. 40.
\textsuperscript{317} Ebd., S. 14.
than a handsome cemetery.” 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 absurd! 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 Adeligen 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“ 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 Besetzungs- wählt 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 Ebdf., S. 35f.
319 Ebdf., S. 28f. Im Prätex 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. ebdf., S. 89: „I’ve had a chill – oh, nothing much! Doctor Tacchini came for me."
321 Vgl. ebdf., etwa S. 19: „Milly still insists that she’d rather not come with us."
322 Ebdf., S. 44.
4.4.4 Dramenstruktur


Wenn gleich 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.
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!

',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)


Während Guy Bolton diese Klippe umschifft, indem seine Adaptation lediglich das stoffliche Grundgerüst als Ausgangsbasis übernimmt, kommt Christopher Taylor dem medienspezifischen Anspruch nach und entfaltet die Probleme in sprecherorientierten Dialogen sur scène. Auch nicht-inszenierte Kapitel des Prätextes werden in Gesprächsssequenzen 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.“

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 histronic technique.“

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

---

dramaturgischen Gestaltungsvorgaben, die Child of Fortune kennzeichnen, sondern induzieren durch penible Details zu äußeren 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.“

4.4.4.1 Exposition: Analyse des ersten Aktes


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.

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

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.“

Die zweite Szene, die eine Woche später datiert und mit einer emsig den *palazzo* umdekorierenden Milly eröffnet, belegt, dass Merton Denvers Anwesenheit wie ein „tonic“ wirkt, das ihre Lebensfreude weckt. Die neugewonnene Euphorie spiegelt sich zudem im Entschluß, ihre nun als gegenstandslos wahrgenommene schwarze Trauerkleidung abzulegen. 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.

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!“

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.“

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. Doch während der Journalisten den Akt als Mann konsequenzfrei erlebt, verstoßt 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)
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.
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 […]\(^\text{340}\)

Effektvoll 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…\(^\text{341}\) 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

[^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


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 wiederspiegelt: „We’ll be as we were, before.“ – „Will we...? Never...! No, my dear...“

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 Schlussszene 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.“ 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“ 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 Adeligen zu erwerben. 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.“ 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.“

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,“ 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.“

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?“ 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.“ Das ganze Ausmaß seines Fehlverhaltens wird ihm jedoch erst deutlich, als es ihm spiegelbildlich anhand von Lord Marks Vergehen vorgeführt wird.

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.

352 Ebd., S. 58.
353 Ebd., S. 45.
354 Ebd., S. 103.
355 Ebd., S. 66.
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


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.
friendship." 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.

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

### 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, 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?

---

365 Die Adaptation trägt diesem markanten Wesenzug Rechnung und inszeniert Susan in ständiger Begleitung ihres Reiseführers: „This time I’ll try St. Mark’s without my Baedecker. 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


367 Ebd., S. 18.
368 Ebd., S. 19.
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 Prätexz 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

Obgleich 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


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.
376 Vgl. ebd.
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."
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. Wie Ferenczi postuliert, scheint Jean-Louis Curtis’ Transposition erfolgreicher, als ihr anglophones Bühnependant:

La pièce avait obtenu à l’époque un succès intéressant. […] Évidemment 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.\footnote{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“**


\footnote{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.\textsuperscript{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.”\textsuperscript{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.)\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.”\textsuperscript{386}

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

\textsuperscript{382} Christopher Taylor, The Wings of the Dove, S. 11.
\textsuperscript{383} Ebd., S. 23.
\textsuperscript{384} Jean-Louis Curtis, „Les ailes de la colombe“, S. 38.
\textsuperscript{385} Vgl. ebd., S. 46.
\textsuperscript{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 spätere 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 rekurriert. „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 Schulterschluss mit der verstorbenen Milly, der Kate außen vor lässt, „je n’essaye pas

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


Oh! ce serait bien si vous commenciez 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


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 Kreutzer 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.
396 Ebd.


### 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

---

Gut beim Kartenspiel verloren. Homer Croy, der lediglich intendiert, ein weiteres Mal Geld von seiner Tochter zu leihen, trifft auf Miles Dunster, der um Kate 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 vererben 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 entstehen, 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 operatische 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.
412 Ebd.
413 Ebd.
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.\textsuperscript{417}


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 porträтировten 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.\textsuperscript{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,\textsuperscript{419} entwickelt die Oper das Thema der selbstgewählten

\textsuperscript{417} Ebd., S. 30.
\textsuperscript{418} Ebd., S. 18.
\textsuperscript{419} Vgl. Henry James, \textit{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 dargestellt, 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

\(^{422}\) Vgl. ebd., S. 52.
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.“
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“ 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.

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
Lust.“ 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“
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.

427 Ebd., S. 16.
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 Todethema 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.“ Obwohl die Transposition zuvor einen expliziteren Umgang mit der James’schen Opazität favorisierte, wird der zurückhaltende Erzählstil für den bitteren Trauermoment als ideal erachtet.

4.6.4 Dramenstruktur


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. „Of course the flavor of James must be there or it would be just soap opera.“ 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. 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.“

Ein Libretto der Sparte „Musiktheater“ muss nicht zwangsläufig kunstgemäß sein, unterliegt aber gewissen strukturbildenden Anforderungen. Besondere Berücksichtigung

433 Douglas Moore, „Something about Librettos“, S. 12.
435 Vgl. ebd.
439 Ebd.


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. Als Spiel mit der eigenen

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.“

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.


### 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 exonierte 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.

---

445 Vgl. ebd., S. 41f.
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:

\begin{verbatim}
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.
\end{verbatim}

Die zweite Strophe unterstreicht die emotionale Essenz der ersten, da Milly nun bereits ist, für die Erfüllung ihrer ersehnten Liebe Opfer zu bringen:

\begin{verbatim}
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.
\end{verbatim}

Kate ist es, die diesen beiden Strophen entnimmt, dass Milly Miles Dunster anspricht, wie sie \textit{ad spectatores} kommuniziert: „She’s singing to him.\textsuperscript{449} Für Lord Mark wird erst nach der dritten Strophe ersichtlich, dass Milly den Journalisten liebt. Auch seine Erkenntnis unterbricht, in Form eines \textit{parler en aparté}, die Arie: „It’s Dunster, she loves.\textsuperscript{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:

\begin{verbatim}
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
\end{verbatim}

\textsuperscript{448} Ebd.
\textsuperscript{449} Ebd.
\textsuperscript{450} Ebd., S. 22.
Who know – and lovers know –
I am a dove.\textsuperscript{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.\textsuperscript{452} Zudem illustriert Kates und Miles Sorge um Milly, dass ihre Intrige nicht aus purer Berechnung erfolgt.\textsuperscript{453}

\section{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 \textit{Masque of Janus}. Die mythologische Figur des Janus wird mit zwei Köpfen dargestellt, die sowohl für Doppeldeutigkeit als auch für Neubeginn stehen:

\begin{quote}
Janus has two faces
North and South
One for fertile places
One for drought
Young to make things grow
And old for snow.\textsuperscript{454}
\end{quote}


\textsuperscript{451} Ebd., S. 21f.
\textsuperscript{452} Vgl. ebd., S. 22: „Stand back! You stifle her!“
\textsuperscript{453} Vgl. ebd.: „Kate: Lean on me. – Dunster: And on me.“
\textsuperscript{454} Vgl. ebd., S. 39.
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 Hausdiener, 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).


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.“ Da die Gottheit für ihn einen „traitor, a two-faced hypocrite“ 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.“ Millys elliptisch anmutende Antwort, „It’s funny that you look so young“, 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.“

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. 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.
459 Ebd.
460 Ebd., S. 44.
461 Ebd.
462 Ebd., S. 39.
your shawl" 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.”

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.” 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.

Kate
He will, he must.
He’ll be coming back

Maud
Miles the courtier
Miles the favorite

Kate
He won’t forget me
How could I ever doubt it?
We both knew all the winter places

Maud
He’ll be coming back. He won’t forget you

Kate
The little rooms
In all the grand hotels

Maud
Miles the faithful

Ebd.
Ebd., S. 66.
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

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.“ Der beschwörungsartige Gesang kann das bittere Ende aber nicht abwenden; mit dem Schlussakkord des Duettts 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?“ erwidert Miles unmissverständlich „no“.

4.6.6 Figurenkonstellation und -konzeption

Das Dreiecksverhältnis, ein typisches Opernleitmotiv, 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

469 Ebd.
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 verringelter Präsenz

---

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 warnet: „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.

\begin{verbatim}
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
\end{verbatim}

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 Paars. 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 Schutzzsymbolik 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

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.\footnote{Vgl. Douglas Moore, \textit{The Wings of the Dove}, S. 22.} 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.\footnote{Douglas Moore, \textit{21 Letters to Ethan Ayer}, 20. April 1961.} Der amerikanische Komponist Virgil Thompson bemerkt dazu: „I haven’t a single criticism. It is completely absorbing. The characterization is excellent.\footnote{Vgl. ebd., 18. Februar 1961.}"

Obgleich Kate die Beteiligung des Geliebten zunächst auf emotionaler Ebene erpresst („The more you are to her; the more you are to me“\footnote{Douglas Moore, \textit{The Wings of the Dove}, S. 35.}), 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,“\footnote{Ebd., S. 38.} 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 Schuldbekenntnis „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...\footnote{Ebd., S. 57}“

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...
alleinige Intrigantin beschuldigt: „Only one [lie], and that was hers. That she did not love you.“

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.“ 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.


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.“ Halliwell vermutet, dass Moores eher konservatives musikalisches Idiom dafür verantwortlich zeichnet, 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.
493 Ebd.
Moores 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.

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.

5 VOM BUCH AUF DEN BILDSCHIRM: AUDIOVISUELLE DARSTELLUNGEN DER WINGS OF THE DOVE

5.1 Analysemöglichkeiten verfilmter Literatur: Ein historischer Abriss

Die bewegten Bilder, deren Geburtsstunde auf das Jahr 1895 datiert, gelten als Medium einer Populärkultur, da sie in ihren Anfängen vornehmlich ein aus dem Kleinbürgertum stammendes Publikum aufwiesen, dem der Zugang zu anderen kulturellen Bereichen weitgehend verschlossen blieb.

So erfährt der Film gegenüber dem respektablen Kulturmedium „Literatur“ in frühen Auseinandersetzungen eine Abwertung, die vor allem in einer direkten Vergleichbarkeit

500 Vgl. B. H. Haggin, „Ballet and Music Chronicle“, S. 596.
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.”

Die Materialisierung der buhliterarischen Vorlage wird in ersten vergleichenden Studien anhand des „Werktreue“-Axioms bewertet, welches sich der filmischen Transposition mit der literarischen Schablone nähert und ihr aufzwängt. Jegliche Abweichung wird dabei als illegitime Entfernung von der Vorlage gewertet. Da intermediale Übertragungen aber zwangsläufig medienspezifische Modifikationen erfordern, versagt das Paradigma der „Werktreue“ wegen seiner Bewertungskriterien, die eindeutig zugunsten der buhliterarischen Vorlage ausfallen. 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.“

Lange Zeit beherrscht dieser (selbst heute noch in vereinzelten Studien 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 wahr.

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.
einer literarischen Formgebung besteht und eine Materialisierung in jedweder Variation erlaubt.\textsuperscript{507}

Schon in den 1940er Jahren widerspricht Bazin mit seinem Plädoyer \textit{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.\textsuperscript{508}

Denn seit Anfang des 20. Jahrhunderts löst der Film Literatur als dominantes Rezeptionsmedium ab; er „eröffne [...] und endgültig das Zeitalter der Massenkultur.“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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 wirksame 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


\textsuperscript{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.), \textit{Hilft das Fernsehen der Literatur ?}, Göttingen 1997.


oberflächliche bis substanzlose Popularisierungen abgewertet würden.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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 buhliterarisch verankerten in eine visuelle Rezeptionskultur einhergeht.\textsuperscript{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.\textsuperscript{514}


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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{517} Zudem unterscheidet sich das audiovisuelle Regelsystem durch seine technische Komponente; nicht nur die bloße


\textsuperscript{514} Wolfram Buddecke / Jörg Hienger, „Verfilmte Literatur“, S. 26.


Darstellung, sondern auch das „Wie“ der Darstellung, also Kameraperspektive, Beleuchtung und Raumaufteilung sowie Akteurspiel und Gestik sind relevant.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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 thematisch, der den Charakteren eine Tiefendimension gewährt. „Its

\textsuperscript{518} Vgl. Peter Reynolds, Novel Images, S. 1.
\textsuperscript{519} Alan Nadel, „Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility“, S. 280.
\textsuperscript{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 Innendrehs 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


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


---

523 Vgl. ebd.
524 Peter Reynolds, Novel Images, S. 11.


527 Ebd., S. 23.
529 Rod Serling, Patterns, S. 6.
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.\textsuperscript{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.“\textsuperscript{534}

\section*{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 verantwortlichzeichnet, sieht sich mit dem Problem – von Sturcken treffend als „eternal problem“\textsuperscript{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.\textsuperscript{536} Dem Beispiel der amerikanischen Radiosendungen folgend, wird die Finanzierung der Fernsehsendungen von großen Unternehmen getragen.\textsuperscript{537} Im Gegenzug erhalten die Sponsoren Werbezeit während der Programmpausen sowie die Integration des Firmennamens in den Sendetitel.\textsuperscript{538} So trägt die erste Show der Fernsehgeschichte den Titel Kraft Television Theater.\textsuperscript{539}

\textsuperscript{533} Vgl. Frank Sturcken, \textit{Live Television}, S. 18.
\textsuperscript{534} Franklin J. Schaffner, zitiert nach Erwin Kim, \textit{Franklin J. Schaffner}, New Jersey: Metuchen 1985, S. 108.
\textsuperscript{535} Frank Sturcken, \textit{Live Television}, S. 15.
\textsuperscript{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.


[...] 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

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.\textsuperscript{544}

Auch der amerikanische Medienphilosoph Cavell hebt die besondere Bedeutung hervor, die der Oberkategorie der einzelnen Anthologien zukommt: „What is memorable, treasurable, criticiseable, is not primarily the individual work, but the program, the format […]“.\textsuperscript{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.\textsuperscript{546} Parallel zum Zeitfenster, das Studio One belegt,\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{549} Unter seiner Leitung wird die Studio One-Anthologie geboren, die für ihre experimentelle, durch Bühnenerfahrungen geprägte Produktionsweise bekannt ist.\textsuperscript{550} Als Programmdirektor zeichnet Miner für alle


\textsuperscript{547} Vgl. Tim Brooks / Earle Marsh, Prime Time Network TV Shows, S. 955f.

\textsuperscript{548} Sonntags, 22 Uhr bis 23 Uhr.

\textsuperscript{549} 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

\textsuperscript{550} 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-Fernsehfilme betreffen und behält, wegen der nur anteiligen Finanzierung durch Westinghouse, freie Hand bezüglich Themenwahl und technischer Gestaltung.\textsuperscript{551}

Den ersten großen Erfolg verzeichnet Miner mit der Modernisierung von Shakespeares \textit{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).\textsuperscript{552}

Wie Jacobs betont, entwickeln sich die klassischen Literaturvorlagen der \textit{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.\textsuperscript{553}

1952 markiert das letzte Jahr, in dem Miner als Produzent für \textit{Studio One} in Erscheinung tritt. Nach seinen Ideen entwickelt sich die \textit{Wings of a Dove}-Folge, für die er Franklin James Schaffner verpflichtet.\textsuperscript{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.”\textsuperscript{555}
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.


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.


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 unplaUSBel erscheint und der Kates Erklärungsversuch „those who are close to death see things swifting“ (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.\textsuperscript{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


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


\textsuperscript{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 Halbtotalen 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 sechsekündige 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.

5.2.7.1 Die Expositionssequenz


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)

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 vorauszudeuten. 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 Adeligen zu Kate.\(^{562}\)


### 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 Entscheid 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.


„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 zuknopft. 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 Lösung „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 Halbtotalsitzen; 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 verharrt 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


Erstere weist Marc’s 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. 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.“

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, da Charlton Heston, der die Densher-Rolle verkörpert, durch vorausgegangene Studio One-Produktionen bereits einen respektablen Berühmtheitsstatus erlangt hatte.

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)


566 Vgl. Anne Bohnenkamp, „Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, S. 32.

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 abfährt und eine zufällige Begegnung vortäuscht.


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 räsonniert, wird dessen Leidenschaft zum eigenständigen Agens. 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 Letzteren wiederholt die Belohnung verlangt, die ihm Kate bereits gewährt hat.
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 unvermögen Endes Eheschließung personifiziert.


5.2.8.3 „An impersonation 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

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 ruhigen 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 intrudence.“ (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. 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 Sympathienenkung stellt sich erst gar nicht, da die eigentliche Hauptide darin ist, dass Marionette im Intrigenspiel von Kate und Merton dargestellt wird, ohne eine eigenständige Facette entwickeln zu dürfen. Wie Fowler konstatiert, besteht auch im Roman Milllys Schwierigkeit

570 Vgl. hierzu Sequenz 27; 25’33-25’38.
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.“

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“, 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. 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. 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.

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.

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.
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


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.”

5.3.1.1 Klassikeradaptationen auf BBC und ITV


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. Doch laut

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


\(^{587}\) 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 ansprechende 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.

bekannten 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 Glücklichsein 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)


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 Marc’s 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 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 Locationshooting, 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.signer.net/show/transmission/title/663849, [Stand: 30.11.2006].


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.\textsuperscript{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 [...].\textsuperscript{594}


\subsection*{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 Halbtotalen auf Kate und Robert ein, deren Geschichte im Folgenden zur Haupthandlung avanciert. \textit{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).

\textsuperscript{593} Vgl. Franz-Josef Albersmeier, „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik“, in: Peter Zima (Hg.), \textit{Literatur intermedial}, Darmstadt, 1995, S. 235-268; S. 244.
\textsuperscript{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.


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 Schlusssequenzen 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.“\(^{600}\)

^{598} René Girard, *La violence et le sacré*, S. 32.  
^{599} Ebd.  
^{600} Gabriele Botta, „Christussymbolik“, S. 145.

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).


146
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 intrigierenrelevantes 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, 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. 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)

---


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. “

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 Marc’s Weg zu Kate, sondern führte Merton Densher zu Reichtum und gesellschaftlicher Anerkennung.

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 begeht 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 Büßeranier 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. 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.

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.


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

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


Vgl. hierzu Kapitel 4.6.

Vgl. hier und im Folgenden: Knut Hickethier, Das Fernsehspiel der Bundesrepublik, S. 116.
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 Prätertextes nimmt.


Dem Anspruch eines Historiendramas, das stilvolle Bilder dominant setzt und auf Werktreue hinsichtlich der Rahmenfaktoren besteht, arbeitet der zweite Ansatz entgegen. Er favorisiert

---


---
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" 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 Ebd., S. 21.
620 Ebd., S. 25f.

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. 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


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


625 In Italien wird der Film unter dem Titel Storia di donne vertrieben.


Historie und Moderne bildet: „a stylised present, a jetsetting Venetian never-never-land of expensive courtesans, pretentious parties and languid attitudes.“

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) 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:
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. 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 Marys 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, 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 Kameraschwenk 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.“

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


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).


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. Um Marys 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 unmistakeably 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).


636 Vgl. hierzu Kapitel 3.2.4, das die Möglichkeiten eines psychischen oder physischen Krankheitsbildes beleuchtet.

160

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.  

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.

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 presset und es nicht wagt, hinunterzublicken.
638 Vgl. 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.”

6.1.3.3 Schmucksymbolik als visuelles Darstellungsmittel


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.


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 Grundton reflektieren.


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 scolloped and gilded about, […] [made] of the place an apartment of state.
Parisaufenthalt sowie Dr. Lukirschs Diagnose vorausgehen, 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.  

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 differentes que Senso ou Mort à Venise de Visconti, Eva de Losey, Casanova de Fellini […].“ 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.


642 Aurélien Ferenczi, „Adapter ou ne pas adapter“, S. 95.
Les mendiant 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 bösertigen 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.


Ebenso wie Catherine ist Marie Französin, so dass die internationale Komponente, welche die beiden Frauen in Henry James’ \textit{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 Französinnen ein Italiener gegenübergestellt wird.

6.1.5 Analyse der 35. Sequenz: Die Entwicklung der Intrige


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


Verliebt Sandro sich erst allmählich in die Erbin, liebt sie ihn von Beginn an, wie bereits anhand ihrer Kleider- und Frisurenwahl deutlich 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


Neben dieser Sequenz, die einem Vorspiel gleicht, entkräftten auch die expliziten Bettszenen, die zwischen Catherine und Sandro sowie zwischen Catherine und Marc auf die Leinwand gebracht 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 grau- und blauen Schattierungen, die Maries Trauer symbolisieren. Der Zuschauer wird nur aus einer Außensicht, die ihn vor dem Fenster

positioniert, Zeuge der folgenden Intrigenentlarvung. So substituieren die Regentropfen, die wie Tränen das Glas entlanglaufen, die Worte, die die Tonspur dem Rezipienten vorenthält.


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: Nein, das ist so.


6.1.6 Analyse der finalen Sequenz

Isabelle Huppert, die die Rolle der Marie mimt, 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.


650 Gabriele Botta, „Christussymbolik“, S.144. Im Rahmen ihrer Arbeit über Christussymbolik und Bibellexegese 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.”

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 Sarde 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.“

Die zusätzliche Schlusssequenz 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 Prättext 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).

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.

6.1.7 Rezeption


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. Dieses umfangreiche Budget sowie eine Besetzungsliste mit namhaften Schauspielern unterstützen Jacquots Vorhaben, mit seinem dritten Film ein breiteres Publikum anzusprechen. 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.“

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.


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.
656 Vgl. ebd., S. 6.
657 Ebd.
envoûtement. Superbe.\textsuperscript{660} Doch auf inhaltlicher Ebene kann die Adaptation nicht überzeugen, wie Mardores Urteil „[c]’est joli mais c’est tout“ resümiert.\textsuperscript{661} Der Transposition wird vorgeworfen, eine fade Realisation voller Klischees und ohne Spontaneität zu sein.\textsuperscript{662} So stört sich Frodon an der kühlen Sprechweise der Schauspieler, die an Bresson erinnere und die der Glaubwürdigkeit der Handlung schade.\textsuperscript{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“\textsuperscript{664}, begründet er 1998 während der Dreharbeiten zu L’école de la chair seine erneute Zusammenarbeit mit Isabelle Huppert.

Serge Daney hingegen lastet die Schwäcke 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.\textsuperscript{665}

Weiter urteilt Daney, dass der Film zwar als Gesamtbild wenig interessant scheint, in der Detailbetrachtung aber bewundernswerte Züge aufweist.\textsuperscript{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.\textsuperscript{667}

\textsuperscript{663} Vgl. Frodon, L’âge moderne du cinéma français, S. 502.
\textsuperscript{665} Serge Daney, „L’argent ne fait pas le bonheur“, S.52.
\textsuperscript{666} Ebd., S. 52.
6.2 Henry James für die MTV-Generation: Meg Richmans Modernisierung Under Heaven (USA, 1998)


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,” resümiert die Regisseurin.


\[668\] 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.


6.2.1 Inhalt und Handlungsverlauf


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 Cynthia’s Halbbruder

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.

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.


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.


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

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.” Zugleich wird die niedere Herkunft Cynthias (und auch Bucks) durch die sprachliche Ebene gebrochen, da ihre Ausdrucksweise sich signifikant von der Eleanor unterscheidet. 675

6.2.3 Divergenzen

6.2.3.1 Setting


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 Eleanor’s 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

---

675 Für eine authentische Darstellung wird Dialektberaterin Deena Burke konsultiert.
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 Klassenschiede, 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 Eleanor’s 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

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.


Der Effekt dieser Kamerainstellung, 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).


Richman’s 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.


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)


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


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).


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 Kontrastrum 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.‖


685 Horst und Ingrid Daemmrich, Themen und Motive in der Literatur, S. 174.
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 Eleanor's 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).


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 Eleanor's 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 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 klasifiziert, 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. Eleanor Lieblingslied der Beatles, While my guitar gently wheeps, 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).

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. 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...

---


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?


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 Eleanor’s 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 Eleanor’s 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

188
customarily brought home dinner by shoplifting, should suddenly develop a conscience at the end of the film seems a bit farfetched."


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 abzubrechen: „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 Zeugin 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

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).


6.2.6.3 Eleanor und Buck

Im Gegensatz zu Milly und Kate, die beide Merton Densher als Journalisten kennenlernen, erlebt in der Adaptation nur Cynthia den authentischen Charakter Bucks. Eleanor’s Bekanntschaft mit dem Mann baut auf einer Lüge auf, da er ihr als Halbbruder vorgestellt wird. „I already told her what a fuck-up my ex-boyfriend is and who wants to hire a fuck-up“, lautet die Begründung für diese Unwahrheit (33’54). Die Erbin wird somit nicht über seine Probleme informiert, doch scheinen Bucks Vergangenheit oder gesellschaftliche Position für sie nicht von Bedeutung. Ihre Beziehung entwickelt sich losgelöst von soziokulturellen Konventionen, da Eleanor nur noch kurze Zeit zu leben hat und ihr die Liebe Kraft zum Weiterleben spendet.


Obgleich Bucks Leben von Drogen- und Geldproblemen geprägt ist, gilt seine Figur als ehrlichste und zuverlässigste innerhalb des Dreiecksverhältnisses. Bereits im Bewerbungsgespräch, dem ersten Zusammentreffen der Trias, zeigt sich Cynthia als geübte Schwindlerin, während Buck sich unwohl fühlt und am Ende die Wahrheit wählt:

Eleanor: You garden?
Buck (verlegen hustend): I can garden, yeah! […] I used to take care of our garden when I was a kid.

Schnitt auf Eleanor in Großaufnahme. Sie sieht Buck ernst an, antwortet aber nicht. Schnitt auf Buck, der, ebenfalls in Großaufnahme, den Blick senkt und den Kopf hin- und herbewegt, als wäge er ab. Dann hebt er den Blick und bittet mit fester Stimme: „I really need a job.“
Erst seine Ehrlichkeit überzeugt Eleanor, denn eine Großaufnahme von ihrem Gesicht verrät, dass sie nun lächelt und zustimmt (35’06-35’34).

Auch die Liebesbeziehung zwischen Buck und Eleanor ist von seiner Aufrichtigkeit gezeichnet, so dass der Zuschauer nicht an der Gefühlsauthentizität zweifelt, die im Denouément zur Trennung des eigentlichen Paares, Cynthia und Buck, führt.
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.“

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). 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.

6.2.6.4 Die Trias als „einsame Insel“ oder: Meg Richmans Verzicht auf Nebenfiguren


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


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 widerum 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, Cynthias Mutter ist 3’51 Minuten zu sehen, Mrs. Fletchers dreimaliges Auftreten summiert sich auf 1’04 Minuten.


\(^{695}\) Ebd.


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.

---

698 Hossein Amini für die beste Drehbuch-Adaptation, Helena Bonham-Carter als beste weibliche Hauptdarstellerin, Eduardo Serra für Kamera und Sandy Powell für Kostüme. 
Als Drehbuchautor verpflichtet Softley Hossein Amini, der zuvor Thomas Hardys Jude the Obscure adaptiert hatte. 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.“

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)


Einer Einladung Lord Marc's 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. 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

704 Henry James intendiert, mit der Figur Lord Marc's die aristokratische Kultur schlechthin zu kritisieren. Wie Rowe feststellt, wird Lord Marc durch sein Fehlverhalten (Alkohol, sexuelle Belästigung) im Film viel offensichtlicher ridikulisiert 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 offnen 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.


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
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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{707}


Ära der Arbeiterklassen-Vulgarität, der Massenkultur und des Kitschs. 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.“


Der Ortswechsel gliedert den Film nicht nur in zwei Handlungsabschnitte, sondern markiert auch den Beginn von Millies 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.“ 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 definiert - 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. Die Verwendung von düsteren Farben stellt sich jedoch nicht erst mit der

---

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


716 Vgl. ebd.
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: 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. 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.”

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.”

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?“

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 Dreiecksliason voraus, die zwischen den beiden Frauen und Densher entstehen wird.

---

720 Ebd., S. 202f.
723 Ebd., S. 206.
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


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 verkürzt 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.
727 Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 92.
Wahrnehmung der Intimität zwischen Kate und Densher.\textsuperscript{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.”\textsuperscript{730}

Obgleich die Analogie von \textit{tableau} und Millie den Handlungsverlauf vorausahnen lässt und einen interessanten Interpretationsansatz bietet, unterläuft Softley ein Anachronismus. \textit{Danaë} ist zwar 1907/08 entstanden, doch 1910 zählt Gustav Klimt in London noch zu den unbekannten Malern, dem keine Ausstellung gewidmet wurde.\textsuperscript{731}

6.3.2.4 Kostüme im Kostümfilm: \textit{Carnevale di Venezia}

Trotz Verlagerung der Handlungszeit um acht Jahre, realisiert Softley einen Historienfilm, der die Mode des beginnenden 20. Jahrhunderts authentisch übernimmt. Da \textit{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.”\textsuperscript{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 finsteren 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.\textsuperscript{733} Kate schminkt Millie; eine Einstellung, die an die Exposition erinnert, in der Maud Kates Make-Up richtet und dadurch ihre Macht

\textsuperscript{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).

\textsuperscript{730} Ruth Bernard Yeazell, „Sex, Lies, and Motion Pictures“, S. 92.


\textsuperscript{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. 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.


735 Rowe sieht die Paar-Verbindung durch Millies und Kates Kostümierung hergestellt. Er assoziert mit der Verkleidung die Figuren Carmen und Escamillo aus Bizets Oper Carmen (1875), die ebenfalls das Motiv einer tragischen Dreiecksliebe 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.


---

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“, komментiert 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.“ 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.“

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.

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.“


738 Ebd.
739 Ebd.
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.\(^{743}\)


### 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 küssst 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.


\(^{745}\) 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.


Untergrund-Station aus wahrgenommen, wie die nächste Szene belegt. Die Einstellungen, die diesem „master shot“ folgen, etablieren das Schwerpunkthtema des Films, die Liebesbeziehung.

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-noir Perspektive zeigt die Charaktere „enclosed and enclosing, visible and shadowed, intense and remote, passionate and controlled.“


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

750 Anthony J. Mazzella, „The Amini-Sofley Film Adaptation“, S. 585.
der jungen Frau abspielt.\textsuperscript{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 Kamerashwenk 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 kennenlernennt 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.\textsuperscript{753} Die Idee, Millies Vermögen zu sichern, verbirgt sich zunächst in Kates Psyche, da sie den Liebhaber nicht einweiht, 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.

\begin{tabular}{ll}
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) \\
\end{tabular}

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...

\textsuperscript{752} Vgl. John Carlos Rowe, „For Mature Audiences”, S. 192.
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.’”

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 küssst, 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 Ultimatums 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.”

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

755 Anthony J. Mazzella, „The Amini-Softley Film Adaptation“, S. 603.
Prätextes 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 beleitet auf der Tonspur den Übergang zur nächsten Sequenz, in der 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 Millys 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 ählich, nimmt sie auf Mertons Bett eine embryonale Haltung ein.757 Ihr entblößer 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,


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.“\footnote{Philip Horne, „The James Gang“, in: \textit{Sight and Sound} 8 (1998), S. 16-19; S. 19.}

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 leidenschaftlosen 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 Groβaufnahmen 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 Groβaufnahme 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.

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."

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."


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 großherzige 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.\textsuperscript{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,\textsuperscript{767} reicht ihre Nichte das wertvolle Geschenk einer Diamanthalskette an den Vater weiter – ein symbolischer Akt des Freikaufens sowohl von ihrer Tante als auch von Lionel Croy.\textsuperscript{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“.\textsuperscript{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“\textsuperscript{770} verankert sieht.\textsuperscript{771}

\textbf{6.3.4.2 Millie Theale}

Millies Kinoversion 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.“\textsuperscript{772}

Im Gegensatz zu Kate bewegt sich die Erbin nicht durch ein modernes London, sondern beansprucht ein historisch anmutendes Venedig.\textsuperscript{773} Millies Charakter unterscheidet sich von Kates durch eine klare Schwarz-Weiß-Zeichnung. Obgleich die James’sche Milly Theale

\begin{footnotesize}
\begin{itemize}
\item \textsuperscript{766} Vgl. Richard A. Kaye, „Jamesian Triangles and Lawrencian Eros“, S. 249.
\item \textsuperscript{767} Maud: „You’ll need something nice to wear around Millie. People might think you’re her servant.“ (39’13).
\item \textsuperscript{769} Iain Softley, From Script, S. 200.
\item \textsuperscript{770} Ebd., S. 201.
\item \textsuperscript{773} Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, S. 203.
\end{itemize}
\end{footnotesize}
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.


\(^{776}\) Richard Alleva, „Henry James Made Carnal“, S. 580.


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.

779 Dale M. Bauer, „Content or Costume”, S. 247.
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


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.

782 Marc A. Eaton, “‘Exquisite Taste’”, S. 169.
786 Adeline R. Tintner, Henry James’s Legacy. The Afterlife of his Figure and Fiction, Baton Rouge 1998.

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* 


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 

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 fünfbändige 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.

Bereits 1970 beschäftigt sich David Plantes 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.


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.  


Diese drei buhliterarischen 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 erwiese, aber jenseits der Grenzen dieser vergleichenden Arbeit läge.

7.1.1 Der Intertextualitätsbegriff: Ein Überblick


Der theoretischen und schwer zu quantifizierenden Definition Kristevas wird von Kritikern zur Last gelegt, dass sie sich nicht dazu eignet, bedeutungsschaffende Komponenten zwischen

---

797 Das Bachtinsche Begriffspaar besteht aus Monologizität (vereinheitlichte Bestätigung bestehender Traditionen) und Dialogizität (Pluralität der Anschauungen).
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.\textsuperscript{801}


In Anbetracht der in dieser Arbeit erfolgenden medienkomparatistisch-textbezogenen Untersuchung wird die dezidierte poststrukuralistische Begriffsfassung Gérard Genettes favorisiert, die sich eher dazu eignet, benennbare Bezüge zwischen einzelnen Texten herzustellen.\textsuperscript{803}

Genette hat Barthes’ Theorie weiterentwickelt und differenziert. In \textit{Palimpsestes} skizziert er eine Typologie der textuellen Verknüpfung, wobei „Intertextualität“ allein als bewusste, mehr oder weniger markierte Referenz auf einen vorausgegangenen Text verstanden wird.\textsuperscript{804} Konkreter grenzen sich dahingegen die weiteren, von ihm unter \textit{transtextualité} (Transtextualität) subsumierten Definitionen ab: \textit{paratextualité} fasst dabei alle Elemente zusammen, die die Präsenzform Buch ausmachen, ergo Vor- und Nachwort oder Klappentext; \textit{architextualité} beschreibt die übergreifende Kategorie, in die sich ein Text einschreibt. Textimmanenter sind die Begriffe \textit{métatextualité} und \textit{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.\textsuperscript{805}

Mit Hilfe der Genetteschen Referenztypen lassen sich die unterschiedlichen Konzeptionsprinzipien der drei oben aufgeführten Werke ausmachen, die auf \textit{The Wings of the Dove} rekurrieren. Denn die Wiederverwertung von vorgeprägtem Material schafft einen

So wird der intermediale Adaptationskomplex abschließend um eine Komponente erweitert, die nicht unmittelbar zur Intermedialitätsdiskussion zählt – die der buhliterarischen Transpositionen des James’schen Stoffes. Denn nicht nur die reziproke Beleuchtung von Literatur und Film, die Albersmeier zu beachten mahnt, 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.?


---

808 Michael J. Hoffman, The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein, S. 35.
Schaffensperiode der Künstlerin. 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. 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.

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. 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. Auch Alice B. Toklas erwähnt Parallelen im James’schen und im Steinschen Roman, trotz allerdings der...


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.“


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. 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.


---

817 Michael J. Hoffman, Development of Abstractionism, S. 35.

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“ 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 vernachlässiger 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.* 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

---

822 Kurz für die Signatur „quod erat demonstrandum“ (lat. „was zu beweisen war”), mit der geometrische Beweise schließen.
her own sexuality.\textsuperscript{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.\textsuperscript{824} Hoffman wertet \textit{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“.\textsuperscript{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, \textit{Q.E.D.} in den \textit{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:

\begin{quote}
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.\textsuperscript{826}
\end{quote}


\begin{quote}
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.\textsuperscript{827}
\end{quote}

Die Verbalisierung intimer Szenen geht in \textit{Q.E.D.} nicht über die oben zitierte leidenschaftliche Umarmung hinaus. Explizite Erotik, von Gertrude Stein als „task of emotional probing and dissection“\textsuperscript{828} verstanden, kennzeichnet erst ihr späteres Werk, da der

\textsuperscript{824} Ebd.
\textsuperscript{825} Michael J. Hoffman, \textit{Development of Abstractionism}, S. 32.
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 Resümeees, 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: *Melanctha* als gemäßigte, heterosexuelle Version

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 einzigar kommerzieller Erfolg.\(^832\) Die Charakterstudie *Three Lives* beinhaltet die Erzählung *Melanctha*, 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 Melanctha und Dr. Jeff Campbell um eine gesellschaftskritisch kompatible Figurenkonstellation.\(^833\) Inhaltliche und formalästhetische Entlehnungen von *Q.E.D.* manifestieren sich, so Hovey, in der Figurenzeichnung Melancthas, 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.
\(^833\) 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


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.

⁸³³ Vgl. ebd., S. 559.


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


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

---

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. So ist bereits die Exposition nur minimal gestaltet und verzichtet weitgehend auf deskriptive Details und konventionelle Handlungsstrukturen, in denen Hoffman das Steinsche Ausschlussprinzip typischer Erzählerelemente, 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.

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.“ 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. 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."

Somit bindet Stein ihre Erzählung in den Kontext des von Henry James kultiuvierter „international theme“, das Amerika in starkem Kontrast zu Europa darstellt. Stein

842 Michael J. Hoffman, Development of Abstractionism, S. 50f.
843 Ebd., S. 54.
844 Ebd., S. 54.
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 acquaintance 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 thats just her situation she wants and will try for everything. (QED, 53 f.)


846 Jamie Hovey, “Sapphic Primitivism”, S. 558.
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


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 Involvierungen 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.

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.


Writing comes through associations: literary association with other author’s plots and characters are clearly part of this writer’s imaginative world.

(Ruth Rendell)\(^{852}\)


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.\textsuperscript{854}

Diesen stilistischen Nuancen folgend, unterteilt Sally R. Munt Rendliss 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.\textsuperscript{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“\textsuperscript{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.

\textsuperscript{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.
\textsuperscript{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


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 illustrer 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

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"\textsuperscript{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.\textsuperscript{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)


> 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


\textsuperscript{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 Mönderin 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 an, 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.”

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 Lektürerezepption 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.\textsuperscript{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.”\textsuperscript{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.\textsuperscript{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“\textsuperscript{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.


Den Erzählstrukturen eines *Film Noir* ähnlich, deckt die Erzählerin in Retrospektiven, die mit Gegenwartsssequenzen 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

\textsuperscript{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.


\textsuperscript{865} Vgl. hierzu Cooper-Clark, „Interview with Ruth Rendell”, S. 138.

\textsuperscript{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.


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.

In Cosette’s figure unite optical and characteristic features of Milly Theale. Since she physiognomically resembles Bell (HS, 112), it appears that these are premeditated, also the younger one with the James’s heir parallel. However, Bell behaves antiethically to Cosette: While the older also has the inner attributes of the bookliterature pendant on show, it appears that Bell is egoistic and malicious. Her physiognomy makes Elisabeth to a danger, who believes that a character-oriented congruence to Milly Theale can be derived from the outer appearance.

7.3.3 Figurenkonstellation und Konzeption

Barbara Vines’s *The House of Stairs* develops within a triadic network of relational connections. The pure mother-daughter relationship between Cosette and Elisabeth stands against the fascination for Bell opposite, which the scriptwriter has built on the painting of Lucrezia Panciatichi and thus on Henry James’s heroine Milly Theale. While a trip to Florence, she buys a print of the Bronzino painting, on which Bell itself recognizes the striking resemblance (HS, 130). Just this connection to this woman, who looks similar to her, stirs Bell’s interest in this novel. Russett, who compares the figures from *The House of Stairs* with the characters from *The Wings of the Dove*, comes to the conclusion, that optically Bell Milly Theale looks, Elisabeth is the most likely candidate to 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.’

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.’

Obwohl Vine 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 hat 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. 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“


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 Gunters und Jobes 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.
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 markiert\textsuperscript{876}:

\begin{quote}
It is the squalid gratuitousness of it all. […] of the mere exposure – that blurs the spectacle. But the \textit{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.\textsuperscript{877}
\end{quote}

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.\textsuperscript{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.\textsuperscript{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“\textsuperscript{880}. Die Zahl der Studien unterstreicht, wie Michael Moon folgert, dass Henry James „anatomizes unsparingly […] the kinds of political and sexual studies today“\textsuperscript{881}.

\textsuperscript{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.
\textsuperscript{880} Vgl. John Carlos Rowe, The Other Henry James, Durham 1998, S. 108.


7.4.1 Iain Softleys The Wings of the Dove als homosexuelle Interpretation?


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.)


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

⁸⁹⁰ Vgl. John Carlos Rowe, „Sex, Gender and Recent Film Adaptations“, S. 203.
⁸⁹¹ Ebd., S. 197.
(Helena DeKay) spricht für die Tendenz zahlreicher „queer“- und Adaptationsstudien, sapphische Momente in der Beziehung der beiden Protagonistinnen auszumachen.894


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

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.“
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 beitragen, 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.\(^899\)


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


Werk mit jedem korrelierbar […]“903 sei, unterscheidet aber zur exakteren Bestimmung verschiedene Intertextualitätstypen anhand einer Skala, die Texte in unterschiedliche Intensitätsstufen kategorisiert.904


7.5.1 Inhalt und Handlungsverlauf


250
Kinder Castlemorland. Ruperts Rechtsanspruch auf den Familiensitz wird dadurch nichtig, dass er kinderlos ist.


7.5.2 Divergenzen zu The Wings of the Dove


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)


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).
Erzählstruktur


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.

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 glich 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.\(^{911}\)

---


\(^{909}\) Dianne F. Sadoff, „Intimate Disarray“, S. 287.


254


Dass eine Diskussion um die Adaptierbarkeit seines Werkes überhaupt entbrennen kann, resultiert aus dem bereits erwähnten James’schen Verfahren, bewusstseinspsychologische Prozesse nachzuhahmen. 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 Erzhahlinstanz 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.


Allen Unterschieden zum Trotz war aber für jede intermediare 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.

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.


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 Filmpools zu sichern. Denn wie Bousquet darlegt, definiert sich die heutige Massengesellschaft durch einen „kulturellen Kapitalismus“⁹¹². Der Kinozuschauer, der James konsumiert – sei es auch nur in Form einer Adaptation – zählt sich zur kulturellen Elite, die sich vom *goût* der breiten Masse abhebt.


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.


---

Absicht als Epigone entlarvt, der sich den Henry James-Boom der 1990er Jahre zu Nutze machte.


9 LITERATURVERZEICHNIS

Primärquellen

Auchincloss, Louis (Hg.), Quotations from Henry James. Selected by Louis Auchincloss, Charlottesville, UP of Virginia, 1984.


---- (Hg.), Henry James, The Treacherous Years: 1895-1901, Bd. 4, Philadelphia: Lippincott, 1969.


----, „The Art of Fiction”, in: Miller, James E. Jr. (Hg.), Theory of Fiction, Lincoln University Press, 1972, S. 35.


Skrupselis Ignas / Berkeley, Elizabeth (Hgg.), The Correspondence of William James, Band 3, Charlottesville: UP of Virginia 1994.

Filmographie


Photographie / Film, Theater/ Literatur: Henry James im intermedialen Spannungsfeld


Alpert, Hollis, „That Was the Entertainment That Was“, in: Saturday Review World 29 (Juni 1974), S. 44.


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.


Horne, Philip, „Henry James, Varieties of Cinematic Experience“, in: Bradley, John R. (Hg.), 
Henry James on Stage and Screen, Basingstoke, 2000, S. 35-55.


Henry James, *The Wings of the Dove* (1902) – Autor und Werk


Kappeler, Susanne, Writing and Reading in Henry James, New York: Columbia UP, 1980.


Intermedialität


Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.


Naremore, James (Hg.), *Film Adaptation*, New Brunswick: Rutgers UP, 2000.


**Szenische Adaptationen**

**Guy Bolton, Child of Fortune**


Bolton, Guy / Taylor, Christopher, „Correspondence 1964-66“, in: *The Frith Banbury Papers 45.9*, Sammlung im Besitz der University of Texas, Austin.


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.


Wolfsjäger, Kari, Henry James' Bemühlen um das Theater, Köln 1986 [Dissertationsschrift].


**The Wings of the Dove als Oper**


Fernsehadaptationen


Schmitz-Scholemann, Christoph / Menz, Egon / Wagener, Sybil (Hgg.), *Hilft das Fernsehen der Literatur?*, Göttingen: Wallstein, 1997.


**Westinghouse Studio One: The Wings of the Dove (1952)**


**Affairs of the Heart**


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.


**Iain Softleys The Wings of the Dove**


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.


Griffin, Susan M. (Hg.), Henry James Goes to the Movies, Lexington: Kentucky UP, 2002.


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.


Literarische Adaptationen


Wagoner, Mary S., „Agatha Christie”, in: *Twayne’s English Authors Series* 432 (1986), S. 1-158.


**Thomas Caplan, *Grace and Favor***:


**Sekundärliteratur**


**Barbara Vine, *The House of Stairs***:


**Sekundärliteratur zu Barbara Vine / Ruth Rendell**:


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].


Gertrude Stein, Q.E.D.:


----, *What Are Masterpieces*, Los Angeles: Conference Press, 1940.

Sekundärliteratur zu Gertrude Stein:


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 und Homosexualität


