



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Untreue und Partnerschaftskonflikte im Spielfilm der
1950er bis 1970er Jahre“

Verfasserin

Michaela Scharf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1 Begriffsgeschichte	8
1.2 Begriffsdefinition	11
1.3 Untreueformen.....	15
1.4 Forschungsstand	16
2. Sozial- und kulturhistorischer Kontext	22
3. Theoretische Rahmung und methodische Vorgehensweise	37
3.1 Diskursanalyse – eine Annäherung	37
3.2 Korpusbildung	42
3.3 Soziale Skripte.....	46
3.4 Exkurs: Sexuelle Skripte	53
3.5 Untreue-Skripte	56
3.6 Konkrete Vorgehensweise.....	57
4. Strukturanalyse.....	63
4.1 Männer oder Frauen: Wer wird untreu?	63
4.2 Beziehungsformen.....	64
4.3 Gesellschaftliche Verhältnisse	65
4.4 Charakterisierung der Filmfiguren	66
4.4.1 Liebhaber und Geliebte	69
4.5 Gründe für den Treuebruch	70
4.6 Aspekte des Treuebruchs.....	73
4.7 Untreue und Tod.....	76
4.8 Untreue und Verbrechen	80
4.9 Institution Ehe	83
4.10 Untreue-Skripte: Das filmische Angebot an Handlungsmustern und Verhaltensschemata.....	88
4.10.1 Untreue: Der Seitensprung	89
4.10.1.1 Initiative	89
4.10.1.2 Sexueller Kontakt	89
4.10.2 Untreue: Reaktionsmöglichkeiten	91
4.10.2.1 Verdächtigen und Ausspionieren	91

4.10.2.2 Die Untreue muss bestraft werden: Mord und Totschlag.....	93
4.10.2.3 Eifersucht	95
4.10.2.4 Selbstmord.....	96
4.10.2.5 Verleugnung	97
4.10.2.6 Wut, Kränkung und Verzweiflung	97
4.10.2.7 Alternative Reaktionsmöglichkeiten	99
4.10.2.8 Trennung oder Aufrechterhaltung der Beziehung?	100
4.10.2.9 Exkurs: Vom Ertappen und Ertapptwerden	101
4.10.2.10 Schuldgefühle.....	103
4.10.2.11 Geheimhaltung	105
4.10.3 Untreue: Partnerschaft und Kommunikation.....	106
4.10.3.1 Beziehungsgespräche	106
4.10.3.2 Streitkultur.....	110
4.10.3.3 Geständnisse.....	111
4.10.3.4 Öffentliche Aussprache: Gespräche zwischen Betrogenen, Geliebten und dritten Personen.....	113
4.10.3.5 Treue als Beziehungsthema.....	115
4.10.3.6 Beziehungsarbeit	115
5. Filmanalyse: Das verflichte 7. Jahr.....	117
5.1 Filmhandlung.....	118
5.2 Psychologisierung und Naturalisierung der Untreue.....	126
5.3 Internalisierung der Schuld und Moralisierung der Untreue.....	130
5.3.1 Verinnerlichung der Macht: Der Panoptismus nach Michel Foucault.....	134
5.4 Ironisierung	137
5.5 Identifizierung/Distanzierung.....	139
5.5.1 Das Kino als panoptische Maschine.....	140
5.6 Resümee	142
6. Zusammenfassung	144
7. Bibliographie	153

1. Einleitung

„Mythos Treue“, „Die Utopie der Liebe“, „Das ewige Ideal“ titelt *Die Zeit* in ihrer Ausgabe vom 7. April 2011.¹ Der heute weit verbreitete „Wunsch nach Exklusivität“², Hingabe und Treue stehe jedoch, so heißt es hier, im Spannungsfeld mit der wirklichen Treuebereitschaft, die sich längst nicht mehr auf einen einzigen Partner/eine einzige Partnerin bezieht. „Serielle Monogamie“³ sei die neue Lebensform, „Treue light“⁴ das neue Ideal. Aus evolutionsbiologischer Perspektive ist Treue „nicht natürlich“⁵ – schließlich sollen so viele Gene als möglich verbreitet werden – sondern eine „kulturelle Leistung“⁶. PsychologInnen hingegen versuchen die Tendenz zur Untreue anhand der Persönlichkeitsstruktur zu erklären;⁷ und PhilosophInnen beschäftigen sich mit den Komponenten der Dauerhaftigkeit und der Erinnerung, ohne die keine Treue möglich wäre.⁸ Bei André Comte-Spontville heißt es:

„Die Treue ist nicht ein Wert unter anderen, eine Tugend unter anderen; sie ist das, wodurch und weswegen es Werte und Tugenden gibt. Was wäre die Gerechtigkeit ohne die Treue der Gerechten? Der Friede ohne die Treue der Friedfertigen? Die Freiheit ohne die Treue der freien Geister? Und was taugte selbst die Wahrheit ohne die Treue der Wahrhaftigen?“⁹

Die Literaturgeschichte ist voll von Erzählungen über Treue. Doch wie im Film sind es auch hier zumeist die Geschichten von ‚untreuen Seelen‘, die künstlerisch verarbeitet werden: Theodor Fontanes *Effie Briest*, Leo Tolstojs *Anna Karenina* und Gustave Flauberts *Emma Bovary* sind wohl die berühmtesten Beispiele dafür.¹⁰ Wer sich um das durchaus gewagte Vorhaben bemüht, Treuevorstellungen im Film zu untersuchen, muss sich daher stets mit der Thematik der Untreue befassen. Wie die hier angeführten Beispiele verdeutlichen, war bzw. ist (Un-)Treue ein hochbrisantes Thema, das in verschiedensten Disziplinen Beachtung findet und bis heute die Gemüter zu erregen vermag. *Mono. Die Lust auf Treue*¹¹ ist der Titel eines erst letzten Jahres erschienenen Buches, das die Rückkehr der Treue und ihre angebliche

¹ Die Zeit, 7. April 2011, 37f.

² Ebd., 37.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., 39.

⁶ Ebd., 37.

⁷ Vgl. ebd., 38.

⁸ Vgl. ebd., 38, 39.

⁹ André Comte-Spontville, Ermutigung zum unzeitgemäßen Leben. Ein kleines Brevier der Tugenden und Werte. Hamburg 1996, 33f.

¹⁰ Vgl. Die Zeit, 7. April 2011, 39.

¹¹ Markus Spieker, *Mono. Die Lust auf Treue*. München 2011.

Zeitlosigkeit feiert. Doch wie konnte das Ideal der Treue angesichts der sich in den 1960er Jahren abzeichnenden gesellschaftlichen Umwälzungen, die so oft mit dem Schlagwort der ‚sexuellen Revolution‘ beschrieben worden sind, überleben? Oder anders gefragt: Mit welchen Treue- bzw. Untreuekonzepten wurde die Generation unserer Großeltern und Eltern konfrontiert, welche Veränderungen lassen sich diesbezüglich ausmachen und wie zeitlos ist das Konzept der Treue wirklich?

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Vorstellungsmustern und Bedeutungsebenen der partnerschaftlichen bzw. sexuellen (Un-)Treue im Spielfilm der 1950er bis 1970er Jahre nachzuspüren, um die verschiedenen Facetten des Topos der Treue auszuleuchten und mögliche Sinn- und Bedeutungsverschiebungen darzustellen.

In Anlehnung an diskursanalytische Überlegungen soll die in den ausgewählten Spielfilmen produzierte Menge an qualitativen Aussagen zum Thema der partnerschaftlichen und sexuellen Treue erfasst werden, um einerseits den Konstruktionscharakter und die Geschichtlichkeit des Konzepts der Treue offenzulegen und andererseits zu zeigen, inwiefern sich Filme an der Bedeutungsproduktion beteiligen und das soziale Wissen über (Un-)Treue mitkonstituieren. In der Annahme, dass das Medium Film kulturelle Vorstellungsmuster nicht bloß widerspiegelt, sondern diese mitgeneriert, wird danach gefragt, welches Bild Spielfilme, die im deutschsprachigen Raum zwischen 1949 und 1975 zur Aufführung gelangten, von der partnerschaftlichen und sexuellen Treue zeichnen, wie sie diese bewerten und als soziale Norm verfestigen. Obwohl sich diskurstheoretische Ansätze nicht ausschließlich auf die Analyse von Textkorpora beschränken, konzentrieren sich die dazu veröffentlichten Methodenbücher fast gänzlich auf die analytische Auseinandersetzung mit Texten bzw. deren Zusammenhang mit Bildern. Da bislang keine Publikation erschienen ist, die eine Anleitung zur Diskursanalyse von Filmdokumenten beinhaltet,¹² musste – wie weiter unten genauer beschrieben – für die diskursanalytische Arbeit mit Spielfilmen eine eigene methodische Vorgehensweise entwickelt werden, die versucht, filmanalytische, diskurs- sowie skripttheoretische Ansätze zu verknüpfen und es erlaubt, die in den Filmen zum Thema Treue getätigten Aussagen herauszufiltern.

¹² Sowohl Lothar Mikos als auch Eva und Dirk Fritsch verweisen in ihren Ausführungen zur Filmanalyse zwar auf die Möglichkeit, den Film auch unter diskursanalytischen Gesichtspunkten zu betrachten, präsentieren jedoch keine konkreten Überlegungen zu einer methodischen Vorgehensweise. (Vgl. Eva Fritsch/Dirk Fritsch, Filmzugänge. Strukturen und Handhabung. Köln 2010, 46f.; bzw. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2003, 271f.)

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis von Medien zielt auf deren Konstitutionscharakter ab. Texte, Bilder und Filme sind Bestandteil eines oder mehrerer „Diskursstränge“¹³, sie bilden die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht ab, sie repräsentieren diese nicht im Sinne einer dahinter vorzufindenden Wirklichkeit, sondern bringen Selbstverständlichkeiten, Wahrheit und Wissen hervor.¹⁴ Damit konstituieren sie den Diskursstrang, von dem sie sprechen, bzw. die Wirklichkeit selbst mit. Die vorliegende Arbeit will nicht von den in Filmen dargestellten Verhältnissen auf die ‚eentlichen‘ gesellschaftlichen ‚Gegebenheiten‘ schließen, sondern geht davon aus, dass sich der in Filmen produzierte Diskursstrang der Treue nicht von der Wirklichkeit trennen lässt. „Wir haben keinen anderen Zugriff auf die Wirklichkeit als einen sprachlich, bildlich, zeichenhaft, medial, diskursiv, also: durch Bedeutungen vermittelten“¹⁵, wobei es jene Bedeutungsformen der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue¹⁶ sowie deren Transformation analytisch aufzuschlüsseln gilt.

Die Aussagen, welche die Filme zum Thema Treue produzieren, manifestieren sich weniger im Sprechen über die (Un-)Treue als in der Inszenierung von Handlungsmustern und Verhaltensschemata, die sich an Vorstellungsbildern von partnerschaftlicher und sexueller Treue orientieren. Es wird daher konkret nach jenen sozialen Skripten gefragt, die im Film als vermeintlich selbstverständliche Handlungsanleitungen zur Aufführung gelangen und den Bedeutungskomplex der Treue mitgestalten. Mit welchen Handlungen und Verhaltensmustern also wurde das Publikum der 1950er bis 1970er Jahre konfrontiert bzw. inwiefern veränderte sich das filmische Angebot an Skripten innerhalb des Untersuchungszeitraumes?

Aufgrund der gesellschaftlichen Umbrüche, die unter den Termini ‚sexuelle Liberalisierung‘ oder ‚sexuelle Revolution‘ gefasst werden, ist davon auszugehen, dass das Konzept der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue im Laufe dieser 25 Jahre eine Bedeutungsveränderung erfuhr. In den 1960er Jahren kam es zu einem grundlegenden Wandel im Umgang mit Sexualität. Im Zuge dessen wurden tradierte sexuelle Normen und Vorstellungen in Frage gestellt, weshalb davon auszugehen ist, dass auch die partnerschaftliche bzw. sexuelle Treue als moralischer Standard an Selbstverständlichkeit und Bedeutung einbüßen musste. Bevor jedoch den Vorstellungsbildern und Bedeutungsverschiebungen der Treue nachgespürt werden kann, soll zunächst eine Annäherung an das Begriffspaar „Treue“/„Untreue“ versucht werden.

¹³ Siegfried Jäger, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster 32001 (1993), 160.

¹⁴ Vgl. Achim Landwehr, Historische Diskursanalyse. Frankfurt am Main 2008, 159.

¹⁵ Ebd., 167.

¹⁶ Es handelt sich fast ausschließlich um die Treue zwischen Mann und Frau, nur ein Film – Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* – inszeniert ein homosexuelles Paar.

1.1 Begriffsgeschichte

Dass die Grenzen eines Begriffs sowie dessen Gebrauch nicht absolut sind, sondern sich ständig verschieben und ausdifferenzieren, wird in näherer Betrachtung verschiedener Lexikaeinträge von 1957 bis 2006 deutlich.

„Treue“, vom mittelhochdeutschen „triuwe“ und althochdeutschen „triuwa“ abgeleitet und mit den Begriffen „Glaube“, „Zuverlässigkeit“ und „Beistand“ assoziiert, bezeichnet „die sittliche Haltung der Beständigkeit in einer eingegangenen Bindung (Ehe, Freundschaft), die nicht um eigener Vorteile willen aufgegeben wird, auf die daher der andere ver-,trauen‘ kann“¹⁷. „Untreue“ wird im *Großen Brockhaus* aus dem Jahr 2006 sowohl im Sinne der Ethik als Bruch der Treue als auch im Sinne des Strafrechts als „Missbrauchs- und Treubruchstatbestand“¹⁸ beschrieben. Die Ausgabe von 1995 nennt „Treue“ auch in der Bedeutung von Detailgenauigkeit, die sich auf die wahrheitsgetreue Abbildung bezieht.¹⁹ Das dazugehörige Adjektiv „treu“, dessen Wortstamm von „deru-, dreu-, drū-“²⁰ abgeleitet wird und in der ursprünglichen Bedeutung von „baumstark“, „hart“ und „fest“ den Eichenbaum bezeichnet,²¹ bezieht sich auf die Zuverlässigkeit einer Person gegenüber ihren Mitmenschen sowie auf die Bewahrung „einer einmal eingegangenen Bindung“²². „Treue“ wird zudem als die Eigenschaft der (Ehe-)PartnerInnen genannt, keine außerehelichen Sexualkontakte einzugehen.²³ „Treuebruch“ erscheint hier in der Bedeutung von „Felonie“, dem Treuebruch zwischen Lehnsherren und Lehnsman, sowie im Sinne des Verrats des Landes oder der Freundschaft, wird jedoch nicht mit der sexuellen Treue innerhalb einer Partnerschaft in Zusammenhang gebracht.²⁴

Der neue Brockhaus von 1968 verweist unter dem Schlagwort „Treue“ sowohl auf die Bedeutungen der „Beständigkeit“, „Zuverlässigkeit“, „Gewissenhaftigkeit“ und „Genauigkeit“ als auch auf die „Sittlichkeitslehre“²⁵. Der moralische Aspekt der „Treue“ als „das

¹⁷ Der große Brockhaus, Bd. XXVII. Mannheim ²¹2006, 718; bzw. Der große Brockhaus, Bd. XXII. Mannheim ¹⁹1995, 348.

¹⁸ Der große Brockhaus, Bd. XXVIII. Mannheim ²¹2006, 418. Während der Terminus „Treuebruch“ keinen eigenständigen Eintrag erhalten hat, wird „Ehebruch“ als „außerehelicher Geschlechtsverkehr eines Ehegatten“ (Der große Brockhaus, Bd. VII. Mannheim ²¹2006, 494) im Sinne eines rechtlichen Strafbestandes beschrieben. Ehebruch, so wird hier ausgeführt, ist in Deutschland seit 1969, in der Schweiz seit 1989 und in Österreich seit 1996 nicht mehr strafbar. (Vgl. ebd., 494.)

¹⁹ Vgl. Der große Brockhaus, Bd. XXVIII. Mannheim ¹⁹1995, 3443.

²⁰ Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <http://www.dwds.de> (6.7.2012).

²¹ Vgl. ebd.

²² Der große Brockhaus, Bd. XXVIII. Mannheim ¹⁹1995, 3442.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Der Neue Brockhaus, Bd. V. Wiesbaden ⁴1968, 278.

sittliche Verhalten aus unbedingter Bindung an eine Person, ein Versprechen, einen Eid, eine Überzeugung“²⁶ wird hier noch stärker betont als in der jüngeren Ausgabe von 1995.

Der grosse Brockhaus aus dem Jahr 1957 beschreibt „Treue“ wiederum als die „feste Haltung in einer eingegangenen Bindung, auf die der andere ver-,trauen’ kann“²⁷. „Die Bindung“, so heißt es dort, „kann dabei ausdrücklich (durch Versprechen, Vertrag) oder durch das ganze Verhalten eingegangen und kann fest umgrenzt sein (z.B.: in der Ehe) oder auch nicht (wie in der Freundschaft)“²⁸. Im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Willhelm Grimm werden die Geschichte sowie die Bedeutungsvarianten des Begriffs der „Treue“ über 60 Spalten hinweg dokumentiert und verschiedenen Bereichen zugeordnet: „Treue“ in der Bedeutung von „Vertrag“ oder „Versprechen“, als Bezeichnung für das „Verhältnis zwischen Gott und den Menschen“, als Haltung bzw. „Eigenschaft“ in absoluter oder relativer Dimension sowie in der Bedeutung von „Genauigkeit“, „Ähnlichkeit“ und „Beständigkeit“²⁹. Während „Untreue“ hier den „Mangel der Treue“ sowie die „Verletzung eines Pflichtverhältnisses“³⁰ bezeichnet, wird der „Treubruch“ als eine „Untugend“ oder ein „Verbrechen“³¹ beschrieben, das die verschiedenen Lebensbereiche – der Liebe, der Ehe, der Freundschaft, der Politik – berührt.³²

Tanja Gloyna betont in ihrer Abhandlung zur Geschichte des Treuebegriffs sowohl moralische als auch rechtlich-politische und theologische Aspekte, die der Terminus „Treue“ umfasst.³³ Der moralische Anspruch der „Treue“ entfaltet sich im Rahmen persönlicher Bindungen, der rechtlich-politische Anspruch bezieht sich auf die Vertrags- bzw. Verfassungstreue (Königs- oder Staatstreue) und der theologische Anspruch auf ein zwischen Gott und den Menschen bestehendes Treueverhältnis. „Treue“ könne zudem in einem relativen als auch absoluten Sinn verstanden werden. Während die relative Dimension der „Treue“ auf das jeweilige Verhältnis zwischen den Personen einer Beziehung, zwischen StaatsbürgerInnen und Rechtsinstitutionen oder zwischen Gott und den Menschen rekurriere, bezeichne „Treue“ in ihrer absoluten Verwendung die Identität Gottes, die Ehrlichkeit von VertragspartnerInnen und die Disposition bzw. Haltung einer Person, die ihr Verhalten an

²⁶ Ebd.

²⁷ *Der grosse Brockhaus*, Bd. XI. Wiesbaden 1957, 614.

²⁸ Ebd. Der Terminus „Treubruch“ ist hier zwar vermerkt, wird jedoch nur in der Bedeutung von Felonie beschrieben.

²⁹ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. <http://www.woerterbuchnetz.de> (6.7.2012).

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd.

³³ Für das Folgende vgl. Tanja Gloyna, „Treue“: zur Geschichte des Begriffs „... quia fiat, quod dictum est“, in: Hans-Georg Gadamer/Karlfried Gründer/Gunter Scholtz (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XLI. Bonn 1999, 64-85, hier 65.

dem Grundsatz der Treue orientiert und ihre Taten und Aussagen miteinander abstimmt.³⁴ Treue als Eigenschaft manifestiert sich als „Zuverlässigkeit“³⁵ im jeweiligen Verhalten; sie bedingt das Vertrauen des Gegenübers und ist – so schreibt bereits Aristoteles – für die Beständigkeit einer Freundschaft oder Beziehung unabdingbar.³⁶ Treue ist also mehr als eine Einstellung, wird sie aktiv gelebt, stiftet sie das Gefühl von Verbundenheit, bietet Verlässlichkeit und verknüpft Vergangenes mit Zukünftigem.³⁷

Im Wortsinn von „Echtheit“ oder „Genauigkeit“, wie er in der Literatur des 18. Jahrhunderts vorkommt,³⁸ bezieht sich die „Treue“ zudem auf die „Übereinstimmung einer Sache mit dem, was sie tatsächlich ist“³⁹. Die Übereinstimmung von Aussage und Verhalten wird damit zum wesentlichen Kriterium für den Charakter einer Person bestimmt.⁴⁰ Auch die Vorstellung von der „Treue zu sich selbst“ sei, so Tanja Gloyna, seit dem 18. Jahrhundert Gegenstand der philosophischen Auseinandersetzung.⁴¹

Thomas von Aquin beschreibt die „Treue“ als einen „rechtlichen Grundsatz“, dem gemeinschaftsregelnde Funktion zukommt, weshalb ihr Bruch zum Zusammensturz der gesellschaftlichen Ordnung führen müsse.⁴²

Auch Georg Simmel betont die gesellschaftserhaltende Funktion der Treue. Als eine „soziologische Form zweiter Ordnung“, als „Träger der bestehenden Beziehungsarten zwischen Elementen“⁴³, sei auch sie für den Zusammenhalt der Gesellschaft wesentlich. Simmel versteht Treue als einen „besonderen seelischen“ und „soziologischen Zustand, der die Dauer eines Verhältnisses noch über die Kräfte seines ersten Zustandekommens hinaus bewahrt“⁴⁴. Ihr soziologischer Charakter bestehe gerade darin, eine eigentlich dynamische bzw. flexible Verbindung so zu stabilisieren, dass sie ihrerseits auf das Gefühlsleben der Individuen zurückwirken kann.⁴⁵

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Ebd., 68.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. Ute Frevert/Ulrich Schreier, Treue – Ansichten des 19. Jahrhunderts, in: Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), Der bürgerliche Werthimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, 217-256, hier 220.

³⁸ Vgl. Eva-Maria Siegel, High Fidelity – Konfigurationen der Treue um 1900. München 2004, 195f.

³⁹ Gloyna, Treue, 80. Eva-Maria Siegel konstatiert, dass der Topos in dieser Bedeutung erst im 19. Jahrhundert auftritt. (Vgl. Siegel, High Fidelity, 195.)

⁴⁰ Vgl. Gloyna, Treue, 81.

⁴¹ Vgl. ebd., 65.

⁴² Vgl. ebd., 74.

⁴³ Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe, Bd. XI. Frankfurt am Main 1992, 652.

⁴⁴ Ebd., 653.

⁴⁵ Vgl. ebd., 659.

„Die Treue [...] hat die Bedeutung: daß mit ihr tatsächlich einmal die personale, fluktuierende Innerlichkeit den Charakter der fixierten, stabilen Form des Verhältnisses annimmt, daß diese soziologische, jenseits des unmittelbaren Lebens und seines subjektiven Rhythmus verharrende Festigkeit hier wirklich zum Inhalt des subjektiven, gefühlsmäßig bestimmten Lebens geworden ist.“⁴⁶

Hans Blumenberg verweist in seiner Abhandlung *Begriffe in Geschichten*⁴⁷ auch auf die negativen Aspekte der Treue, die sich in unreflektierter Abhängigkeit und blinder Gefolgschaft äußern.

„Treue wird mehr bewundert als irgendeine andere Qualität. Darüber ist zu wenig nachgedacht worden. [...] Treue hat etwas virtuell Vernunftwidriges, weil sie Mißachtung der Selbsterhaltung zuläßt, im gegebenen Fall verlangt. Zuverlässigkeit kann im Grenzfall sogar die scheinbare Untreue einschließen, sofern auf einer anderen Ebene dem Interesse der Person genügt wird, die es angeht. Es ist schwer, ein Unheil nicht zu verzeihen, das seine Wurzel in der Treue hat.“⁴⁸

1.2 Begriffsdefinition

Anhand jener exemplarischen Ausführungen wird deutlich, dass der Bedeutungskomplex der Treue historisch veränderbar ist und dass das ihr zugeschriebene Repertoire an Vorstellungsbildern und Funktionsweisen nicht als absolut, sondern als flexibel verstanden werden muss. Der Begriff der „Treue“ ist ein Modell zur Erfassung bzw. Deutung der ‚Wirklichkeit‘,⁴⁹ das mit jeder neuerlichen Anwendung konventionelle Bedeutungszuschreibungen wiederholt und damit die ‚Wirklichkeit‘ erst hervorbringt. Mit der Bezeichnung von bestimmten Verhaltensmechanismen als „treu“ bzw. „untreu“ erfolgt gleichzeitig eine Zuweisung des mit dem Topos verbundenen Normengefüges. Auch die vorliegende Untersuchung, die sich auf filmische Handlungsweisen beruft und diese im Sinne der Untreue versteht, um sich so den Bedeutungssetzungen der Treue zu nähern, ist dieser sprachlichen Verstrickung unterworfen und schreibt letztlich den Diskurs über (Un-)Treue selbst mit. Weiters muss festgehalten werden, dass die Bezeichnung von außerpartnerschaftlichen (Sexual-)Kontakten als „Untreue“ bzw. „Betrug“ bereits eine negative Bewertung derselben impliziert, was auch beim

⁴⁶ Ebd., 660.

⁴⁷ Hans Blumenberg, *Begriffe in Geschichten*. Frankfurt am Main 1998.

⁴⁸ Ebd., 195f.

⁴⁹ Vgl. Siegel, *High Fidelity*, 40.

Lesen der jeweiligen Untersuchung stets mitzureflekieren ist. Der Entschluss für die Verwendung dieser Begriffe liegt jedoch an der in den untersuchten Spielfilmen größtenteils negativen Darstellung der Thematik.

Da die vorliegende Arbeit ausschließlich den Bedeutungsmustern der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue nachspüren möchte, soll in Anlehnung an die soziologische Begriffsdefinition von Günter Burkart der Terminus der „partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue“ im Folgenden genauer definiert und für eine Analyse des Treuediskurses im Spielfilm nutzbar gemacht werden.

Treue würde sich, so Günter Burkart, durch die „Folge- und Hilfsbereitschaft (,Loyalität‘) gegenüber einer Person“⁵⁰, der besondere Wertschätzung bzw. Liebe entgegengebracht wird, auszeichnen.⁵¹ Treue ist mehr als eine Eigenschaft oder Einstellung, sie ist eine „soziale Institution“⁵², die Zuverlässigkeit und Vertrauen stiftet. Diese Merkmale betreffen alle persönlichen Beziehungen, wobei der Begriff der „Treue“ auf die „Exklusivität der Person“⁵³, der allein die Treue zusteht, abzielt. Ihr Ausschließlichkeitscharakter bezieht sich sowohl auf die sexuelle Treue, als auch auf die persönliche Solidarität, die im Folgenden unter dem Terminus der „partnerschaftlichen Treue“ genannt wird. Der Exklusivitätsanspruch geht mit dem Wunsch nach Vorrechten einher, die nur dem jeweiligen Partner/der jeweiligen Partnerin, jedoch sonst niemandem eingeräumt werden. Treue gewährt zudem die Beständigkeit und Fortdauer der Beziehung und ist zunächst unendlich.⁵⁴

Folge- und Hilfsbereitschaft, der Anspruch auf Exklusivität sowie die Vorstellung von Zeitlosigkeit sind die drei Kernaspekte, die Günter Burkart dem Konzept der Treue zuschreibt.⁵⁵ Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der sexuellen und partnerschaftlichen Treue, die als zwei Dimensionen der Treue innerhalb einer Beziehung verstanden werden müssen und auf deren Ausschließlichkeitscharakter abzielen.

Unter dem Begriff der „Zweierbeziehung“ soll in Anlehnung an die von Karl Lenz in seiner Abhandlung über die *Soziologie der Zweierbeziehung*⁵⁶ vorgeschlagene Begriffsdefinition

⁵⁰ Günter Burkart, Treue in Paarbeziehungen. Theoretische Aspekte, Bedeutungswandel und Milieu-Differenzierung, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1991/4), 489-509, hier 499.

⁵¹ Für das Folgende vgl. ebd., 498f.

⁵² Ebd., 499.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd., 500.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung*. Wiesbaden 42009 (1998).

„ein Strukturtypus persönlicher Beziehung zwischen Personen unterschiedlichen oder gleichen Geschlechts verstanden werden, der sich durch einen hohen Grad an Verbindlichkeit (Exklusivität) auszeichnet, ein gesteigertes Maß an Zuwendung aufweist und die Praxis sexueller Interaktion – oder zumindest deren Möglichkeit – einschließt.“⁵⁷

Der Terminus ließe sich demnach auf verschiedene Beziehungsformen wie die Ehe, die nichteheliche Beziehung (das Paar teilt einen gemeinsamen Haushalt) und die nicht-konventionelle Beziehung (das Paar lebt in getrennten Haushalten) anwenden.⁵⁸ Die Ehe stelle als „rechtlich legitimierte Beziehung“⁵⁹ zwischen zwei verschiedengeschlechtlichen PartnerInnen also nur einen Typus möglicher Zweierbeziehungen dar. Der Begriff der „Partnerschaft“ soll im Folgenden als Synonym verstanden werden und nicht – wie es Karl Lenz vorschlägt – als eine Kategorie zur Beschreibung des ausgewogenen Machtverhältnisses innerhalb der Beziehung.⁶⁰ Des Weiteren muss auf die besonderen Qualitäten hingewiesen werden, die der Zweierbeziehung als „Prototyp einer persönlichen Beziehung“⁶¹ zukommen. Karl Lenz formuliert fünf Besonderheiten, anhand derer er das Konzept der persönlichen Beziehung weiter ausführt.⁶² Diese sei von der Vorstellung der Unersetzbarkeit der PartnerInnen, sowie von der Annahme einer relativen Dauerhaftigkeit der Verbindung geprägt. Außerdem können das „Vorhandensein eines persönlichen Wissens“⁶³ von der gemeinsamen Beziehung sowie die Entstehung einer „emotional fundierten gegenseitigen Bindung“⁶⁴ als weitere strukturierende Merkmale genannt werden. Die Zweierbeziehung sei zudem durch eine außerordentliche „Interdependenz“⁶⁵ der PartnerInnen geprägt.

Auch Günter Burkart definiert die Paarbeziehung als eine besondere Ausprägung der persönlichen Beziehung, als eine „Intimbeziehung mit einem starken Verbindlichkeits- und Exklusivitätscharakter“⁶⁶, der die Privilegien des Partners/der Partnerin sowie die gegenseitige Treue bedingt. Burkart beschäftigt sich weiters mit den Stabilitätsfaktoren von Paarbeziehungen und fragt danach, ob diese innerhalb oder eher außerhalb der Beziehung, im

⁵⁷ Ebd., 48.

⁵⁸ Vgl. ebd., 45.

⁵⁹ Ebd., 49.

⁶⁰ Vgl. ebd., 47.

⁶¹ Ebd., 54.

⁶² Für das Folgende vgl. ebd., 42.

⁶³ Ebd., 42.

⁶⁴ Ebd., 43.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Günter Burkart, Paare in der Bestandsphase, in: Karl Lenz/Frank Nestmann (Hg.), Handbuch Persönliche Beziehungen. Weinheim/München 2009, 221-239, hier 223.

sozialen System, in das die Partnerschaft eingebettet ist, zu suchen sind.⁶⁷ Ist die Aufrechterhaltung der Paarbeziehung also von internen Faktoren, beispielsweise der Zufriedenheit mit der Partnerschaft, oder externen Faktoren, wie Nützlichkeitsabwägungen abhängig? Burkart konstatiert weiters, dass das Ideal der Liebeshe, das sich Ende des 18. Jahrhunderts im Bürgertum durchzusetzen begann und im Laufe des 20. Jahrhunderts alle Gesellschaftsschichten erfasste,⁶⁸ die Stabilität von Paarbeziehungen bzw. Ehebünden gefährden würde.⁶⁹ Die romantische Liebe, die nicht absolut, sondern als dynamisch und vergänglich verstanden werden muss, ist für die Bestandserhaltung der Beziehung nur unzureichend geeignet und bringt ein „Element der Instabilität“⁷⁰ in die Partnerschaft. Sie impliziert eine Gleichsetzung von Sexualität und Liebesempfindung und fordert eine emotionale Verbundenheit der PartnerInnen anstatt ökonomischer Zweckmäßigkeit, womit sich die Bedingungen für gegenseitige Treue grundlegend veränderten und ein stetiger Anstieg der Trennungen bzw. Scheidungen einherging.⁷¹ Mit der Erwerbstätigkeit der Frauen und ihrer zunehmenden ökonomischen Selbständigkeit musste die Ehe ihre existenzsichernde Funktion einbüßen, weshalb andere Werte in den Vordergrund rückten.⁷² Die eheliche Gemeinschaft verlor ihren „Verpflichtungs- und Verbindlichkeitscharakter“⁷³ und dient heute nicht mehr der existenziellen Absicherung, sondern der Befriedigung individueller Ansprüche und Wünsche. Die Möglichkeit einer raschen und unkomplizierten Scheidung, die nicht länger als unmoralisch gilt, würde nach Elisabeth Flitner jedoch nicht zu einer Aushöhlung der Monogamie beitragen, sondern deren Ideal zusätzlich verstärken.⁷⁴ Vielmehr würde sich die „serielle Monogamie“⁷⁵ gegenüber dem Konzept von lebenslanger Treue zu einem Partner/einer Partnerin durchsetzen. Wenn nicht mehr ökonomische Erwägungen, sondern gegenseitige Liebe und emotionale Bindung zur Grundlage der Partnerschaft werden, müsse

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. Herrad Schenk, Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe. München 1987, 179. Herrad Schenks Abhandlung bietet einen umfassenden Überblick über die historische Entwicklung der Ehe und die Entstehung des romantischen Liebesideals. Schenk beschreibt die bürgerliche Ehe als ein Konzept des Übergangs, das sowohl Elemente der traditionellen „Sachehe“ (ebd.) sowie Aspekte der „Liebeshe“ zu integrieren versuchte.

⁶⁹ Vgl. Burkart, Paare in der Bestandsphase, 228.

⁷⁰ Christoph Reinprecht/Hilde Weiss, Liebe und Treue. Empirische Studien zur Verbindlichkeit des Liebesideals, in: Kornelia Hahn/Günter Burkart (Hg.), Liebe im 20. Jahrhundert. Opladen 1998, 87-109, hier 89.

⁷¹ Vgl. ebd., 91; bzw. Margret Rottleuthner-Lutter, Ehescheidung, in: Rosemarie Nave-Herz/Manfred Marckfeld (Hg.), Handbuch der Familien- und Jugendforschung, Bd. I: Familienforschung. Neuwied/Frankfurt am Main 1989, 607-623, hier 608.

⁷² Vgl. Elisabeth Flitner, Verliebt, verlobt, verheiratet – und dann? Soziologische Gedanken zum Arrangement der Geschlechter, in: Elisabeth Flitner/Renate Valtin (Hg.), Dritte im Bund: Die Geliebte. Hamburg 1987, 14-36, hier 17.

⁷³ Rosemarie Nave-Herz, Kontinuität und Wandel von Ehe und Familie, in: Rosemarie Nave-Herz (Hg.), Wandel und Kontinuität der Familie in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1988 (Der Mensch als soziales und personales Wesen 8), 61-94, hier 83.

⁷⁴ Vgl. Flitner, Verliebt, verlobt, verheiratet, 31.

⁷⁵ Ebd.

demnach auch die gegenseitige Treue an Bedeutung gewinnen. Mit der Ablösung der „Sachehe“⁷⁶ durch die „Liebesehe“ kam es zu einem Bedeutungszuwachs der Zweierbeziehung bzw. zu einer Betonung des Paares, das nun nicht mehr notwendigerweise in eine größere Familienstruktur eingebunden sein muss, sondern eine selbständige soziale Entität darstellt.⁷⁷

1.3 Untreueformen

Norbert F. Schneider und Gerhard Nunner haben in ihrer Abhandlung über *Untreue – Formen und Motive außerpartnerschaftlicher Sexualität und ihre Bedeutung bei Trennungsprozessen*⁷⁸ eine Klassifizierung verschiedener Formen von Untreue vorgeschlagen: 1) „Fremdgehen als Lebensstil“⁷⁹, wobei sexuell abwechslungsreiche Erfahrungen sowie die dadurch gewonnene Selbstbestätigung als Motive für die Untreue genannt werden. Die Gründe für die häufigen Seitensprünge sind demnach nicht in der Partnerschaft selbst zu verorten, sondern in der Persönlichkeitsstruktur. 2) „Seitensprung als situativ-spontane Untreue“⁸⁰, als flüchtige bzw. unverbindliche Begegnung, die nicht in eine längerfristige Beziehung mündet, da die bestehende Paarbeziehung weiterhin aufrechterhalten werden soll. William Masters und Virginia Johnson betonen zudem die fehlende emotionale Gebundenheit als Merkmal situationsspezifischer Affären.⁸¹ 3) „Untreue als Folge von Unzufriedenheit mit der bestehenden Ehe oder Partnerschaft“⁸² bzw. als Möglichkeit sich von einer bereits kaputten Beziehung zu lösen. 4) „Affären im Sinne längerfristiger Zweitbeziehungen“⁸³, die geheim gehalten werden, um die bestehende Partnerschaft nicht in Gefahr zu bringen. Untreue könne jedoch, so Schneider und Nunner bzw. Johnson und Masters, auch eine für die bestehende Beziehung stabilisierende Funktion übernehmen.⁸⁴ Die beiden letztgenannten AutorInnen schlagen eine andere, an Dauer und Funktion orientierte, Typologisierung von Affären vor: Sie unterscheiden beispielsweise „hedonistische Affären“⁸⁵, die ausschließlich

⁷⁶ Schenk, Freie Liebe – wilde Ehe, 179.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Norbert F. Schneider/Gerhard Nunner, Untreue. Formen und Motive außerpartnerschaftlicher Sexualität und ihre Bedeutung bei Trennungsprozessen, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 17 (1992/2), 79-89.

⁷⁹ Ebd., 87.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. William H. Masters/Virginia E. Johnson/Robert C. Kolodny, Heterosexualität. Die Liebe zwischen Mann und Frau. Wien 1996, 503.

⁸² Schneider/Nunner, Untreue, 88.

⁸³ Ebd., 89

⁸⁴ Vgl. ebd., 90; bzw. Masters/Johnson/Kolodny, Heterosexualität, 508.

⁸⁵ Masters/Johnson/Kolodny, Heterosexualität, 508.

der sexuellen Bedürfnisbefriedigung dienen, „kathartische Affären“⁸⁶, die im Gegensatz dazu auf das Ausleben von Emotionen, die innerhalb der festen Partnerschaft keinen Platz haben, ausgerichtet sind, sowie „reaktive Affären“⁸⁷, die dem Wunsch, sich im Leben zu verändern (midlife crisis) Rechnung tragen.⁸⁸ Als langjährige SexualwissenschaftlerInnen propagieren Johnson und Masters die These, dass es geschlechtsspezifische Gründe für eine Affäre gibt, wonach für Männer die sexuelle Abwechslung, für Frauen jedoch eher der emotionale Wert im Vordergrund stehen würde.⁸⁹ Das Motiv der Vergeltung oder Rache, also das Eingehen einer Affäre, um den jeweiligen Partner zu bestrafen, sei laut den beiden SexualforscherInnen vor allem bei heterosexuellen Frauen zu beobachten.⁹⁰ Während Frauen zudem sehr häufig von Schuldgefühlen berichten, die oftmals auch dazu führen, die Affären zu beenden, würden Männer nur sehr selten über Gewissensbisse klagen.⁹¹ Dies sei, so die beiden SexualforscherInnen, als ein Hinweis auf die in Amerika noch immer vorherrschende Doppelmoral, mit der außerpartnerschaftliche Sexualkontakte von Männern und Frauen beurteilt werden, zu verstehen.⁹² Trotz der vielen verschiedenen Formen außerpartnerschaftlicher Beziehungen, könne ein gemeinsames Merkmal bemerkt werden: die Täuschung bzw. der Betrug des eigenen Partners/der eigenen Partnerin.⁹³

1.4 Forschungsstand

Bevor der historische Kontext sowie die methodische Vorgehensweise und theoretische Fundierung der Arbeit beschrieben werden können, soll als letzter Punkt dieses Kapitels ein kurzer Überblick über den Forschungsstand zum Thema Treue in den Literatur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften und der empirischen Sozialforschung für den deutschsprachigen Raum gegeben werden. Psychotherapeutische bzw. psychologische Publikationen wurden nur

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Johnson und Masters unterscheiden insgesamt sechs verschiedene Formen von längerfristigen Affären, wobei die drei bereits beschriebenen Typen sowohl um „Affären zur Stabilisierung der Ehe“, als auch um „paraphile/exzentrische Affären“, die dazu dienen unkonventionelle Neigungen oder Sehnsüchte auszuagieren, und schließlich um Fremdbeziehungen als Möglichkeit der emotionalen Distanzwahrung innerhalb der festen Partnerschaft ergänzt werden. (Vgl. ebd.) Kurzfristige Affären erstrecken sich in der Klassifizierung von Johnson und Masters über eine Dauer von maximal sechs Monaten, während längerfristige Affären über die Sechsmontatsgrenze hinausgehen. (Vgl. ebd., 505.) Zu den kurzfristigen Affären zählen beispielsweise die innerhalb einer offenen Ehe getroffenen Vereinbarungen, Partnertausch, bisexuelle Erlebnisse sowie „Eroberungs- bzw. Vergeltungsaffären“ (ebd.).

⁸⁹ Vgl. ebd., 512.

⁹⁰ Vgl. ebd. Die Erfahrungswerte von Johnson und Masters beziehen sich vor allem auf den amerikanischen Raum.

⁹¹ Vgl. ebd., 516.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. ebd., 518.

exemplarisch erfasst,⁹⁴ weshalb keine geschlossene Darstellung der Forschungslandschaft in diesem Bereich gewährleistet werden kann. Zudem soll an dieser Stelle kein Überblick über moraltheologische Abhandlungen und solche Forschungsarbeiten gegeben werden, die sich dem Thema der politisch-rechtlichen Treue bzw. der Detailtreue aus historischer, juristischer oder philosophischer Perspektive nähern.

Peter von Matt widmet sich in seiner literaturwissenschaftlichen Untersuchung Texten der Weltliteratur aus dem 14. bis zum 20. Jahrhundert, um sich so – wie es der Titel seines Buches bereits verspricht – mit der Thematik des Liebesverrates auseinanderzusetzen.⁹⁵ Die Erzählungen von den Treulosen „leben aus der Erfahrung, daß die Ordnungsstrukturen, in denen man sich eines Tages gefügig sozialisiert vorfindet, auch anders sein können [...]“⁹⁶. Wer die Thematik der Untreue in der Literatur untersuchen möchte, müsse sich mit den Themenfeldern der Sexualität, Ökonomie und Sakralität sowie dem alle Liebestragödien bestimmenden Grundsatz konfrontieren, wonach das Recht stets auf Seiten der Liebenden

⁹⁴ 1) Detlef Klöckner, Phasen der Leidenschaft. Emotionale Entwicklungen in Paarbeziehungen. Stuttgart 2007. Psychotherapeut Detlef Klöckner versteht Treue bzw. Untreue als „hochrangige zwischenmenschliche Güter“, die ähnlich einer Währung zu „Beziehungstransaktionen und Bilanzierungen beitragen“ (ebd., 195).

2) Marina Gambaroff, Utopie der Treue. Hamburg ²1990 (1984). Die Psychoanalytikerin Marina Gambaroff schreibt in ihrer 1984 erstmals erschienenen Abhandlung *Utopie der Treue*, dass sowohl das Konzept der Treue als auch das der Untreue zur „Entfremdung“ beitragen würde. (Vgl. ebd., 45f.) „Die Ideologie [...] der Untreue als Prinzip, entspreche der Inauthentizität, weil hier eine Illusion der Freiheit und der Problemlosigkeit vermittelt wird, die nicht nur im Widerspruch zu den tieferen Gefühlen der Agierenden und der Betroffenen steht, sondern diese auch noch unterdrückt, indem sie sie als falsches Bewusstsein denunziert.“ (Ebd., 46.) Im Gegensatz zum Konzept der Untreue würde die Treue ihren entfremdenden Charakter nicht verschleiern. Ängste und Abwehrformationen, beispielsweise „Normabhängigkeit“, „Symbiosetendenzen“, „Kontaktängste“ und „Unfähigkeit zur Selbstverwirklichung“ (ebd., 47) seien jene psychodynamischen Aspekte, die je nach Präsenz und Ausprägungsgrad sowohl Untreue als auch Treue begünstigen könnten. (Vgl. ebd., 47f.)

3) Elisabeth Pressnig/Elisabeth Reif/Juri Kovrigar, Treue/Untreue, in: Paul Innerhofer/Brigitte Schuster/Christian Klicpera/Hubert Lobnig/Germain Weber (Hg.), Psychosoziale Probleme im Erwachsenenalter. Wien 1993, 13-31. Die Analyse von 12 geführten Interviews zum Thema Treue und Untreue ergab, dass die Mehrheit der Befragten die Ursache für den Treuebruch innerhalb der bestehenden Beziehung verortet. (Vgl. ebd., 17.) Treue wäre an eine funktionierende Partnerschaft gebunden. Die AutorInnen konstatieren, dass Untreue in der Psychotherapie unterschiedlich, einerseits als „Ausdruck eines Problems“ (ebd., 21), andererseits als „phasenspezifisches Verhalten“ (ebd., 23) oder als „Merkmal einer bestimmten Beziehungsform“ (ebd., 23) verstanden würde.

4) Ulrich Beer, Liebe, Eifersucht und Treue. Das magische Dreieck. München/Landsberg am Lech 1993. Der Psychologe und Psychotherapeut Ulrich Beer propagiert die Treue als eine wesentliche Komponente der Liebe und Partnerbeziehung. Untreue und eine glückliche, funktionierende Partnerschaft wären nicht kompatibel. Hier heißt es: „Liebe ohne Treue ist wenig sinnvoll und menschlich.“ (Ebd., 8.)

5) Victor Chu, Liebe, Treue und Verrat. Von der Schwierigkeit, sich selbst und dem Partner treu zu sein. München 1995. Der Psychologe Victor Chu geht hier der Frage nach, ob es innerhalb einer intimen Beziehung möglich ist, sowohl sich selbst als auch dem Partner/der Partnerin treu zu sein. Chu nennt Liebe sowie erfüllte Sexualität als wesentliche Bedingungen für gegenseitige Treue. (Vgl. ebd., 9.) Chus Plädoyer für die Treue der PartnerInnen beruft sich nicht auf moralische Ansprüche, sondern auf die beziehungsstabilisierende Funktion der Treue, die der Partnerschaft „Tiefe und Intensität verleiht“ (ebd., 11). Chu nennt zudem zehn Motive, die sexuelle Außenbeziehungen begünstigen würden, wobei die Unzufriedenheit mit der Sexualität sowie mit der Beziehung an oberster Stelle steht. (Vgl. ebd., 269.)

⁹⁵ Peter von Matt, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München ²1994 (1991).

⁹⁶ Ebd., 17f.

liegt.⁹⁷ Matt bemerkt zudem, dass eine Geschichte über Liebesverrat stets eine Geschichte von Tod und Wahnsinn sei,⁹⁸ was hinsichtlich der innerhalb dieser Arbeit beschriebenen Sanktionierungsmechanismen der Untreue besonders interessiert. Helmut Schmiedts ebenfalls literaturhistorisch orientierte Analyse befasst sich mit den Konzepten von Liebe, Ehe und Ehebruch und beschreibt die im 18. Jahrhundert vollzogene Wende von der als utilitaristisch-ökonomischen Zusammenschluss definierten Ehegemeinschaft hin zum Ideal der romantischen Liebesehe.⁹⁹ Schmiedt unternimmt hier den Versuch, anhand von Texten, die den Ehebruch verhandeln, den literarischen Bedeutungssetzungen zur Ehe nachzugehen.¹⁰⁰

Manfred Schneider hingegen geht den „Sprachen des Verlangens“¹⁰¹ in diskursanalytischer Manier auf den Grund, um sich so dem literarischen Schreiben über Treue und Untreue zu nähern. Schneider beschäftigt sich mit den Illusionen und den Lügen, die eine Sprache der Liebe stets begleiten, denn „die Liebe [wird] niemals von der Wahrheit getragen, sondern von einer Sprache des Verlangens [...]. Solche Sprachen können jedoch niemals eine Wahrheit garantieren [...].“¹⁰² Der von Ruthard Stäblein herausgegebene Sammelband *Treue. Zwischen Vertrauen und Starrsinn*¹⁰³ unternimmt hingegen eine philosophisch-literarische Annäherung an die Thematik der Treue in all ihren Facetten und Deutungsmöglichkeiten. Auch Frank Joachim wählt für seine 1996 erschienene Abhandlung über die Treue einen philosophisch-essayistischen Zugang und widmet sich in einem Kapitel den „Untreuemustern“¹⁰⁴, die sich sowohl in der Literatur als auch in Film und Fernsehen ausfindig machen lassen.¹⁰⁵ Elisabeth Flitners und Renate Valtins herausgegebener Band *Dritte im Bund: Die Geliebte*¹⁰⁶ versammelt verschiedene kultursoziologische, juristische und psychologische Aufsätze zu diesem Thema.

⁹⁷ Vgl. ebd., 19, 21.

⁹⁸ Vgl. ebd., 21.

⁹⁹ Vgl. Helmut Schmiedt, Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek. Opladen 1993.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 28.

¹⁰¹ Manfred Schneider, Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens. München 1994.

¹⁰² Ebd., 9.

¹⁰³ Ruthard Stäblein (Hg.), Treue. Zwischen Vertrauen und Starrsinn. Bühl-Moos 1993.

¹⁰⁴ Frank Joachim, Treue. Die brisante Seite der Liebe. Hamburg 1996, 206.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. Joachim verweist auf die in der Literatur sehr häufig verarbeiteten Todesfälle von betrügenden Ehefrauen und schlägt diesbezüglich eine zeitliche Kategorisierung vor. Während in den Romanen zwischen 1850 und 1914 die untreue Ehefrau auf jeden Fall sterben würde, komme es zwischen 1945 und 1960 nicht mehr zum Tod der Ehebrecherin. Ab den 1960er Jahren würde der Treuebruch im Sinne der Selbstverwirklichung wahrgenommen und daher nicht mehr sanktioniert werden. (Vgl. ebd.) Die vorliegende Arbeit kann die von Joachim entworfene Kategorisierung jedoch nicht bestätigen.

¹⁰⁶ Elisabeth Flitner/Renate Valtin (Hg.), Dritte im Bund: Die Geliebte. Hamburg 1987.

Ute Frevert und Ulrich Schreiterer stellen in ihrer Abhandlung über *Treue – Ansichten des 19. Jahrhunderts*¹⁰⁷ die Frage nach den Funktionen, die der Treue als einem Wert der ‚alten Welt‘ im neuen und veränderten Ordnungssystem der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesen wurden. Die mit der Individualisierung und sozialen sowie kulturellen Diversifizierung der Gesellschaft einhergehenden Ängste und Verunsicherungen verlangten nach neuen Orientierungspunkten, weshalb die Treue als „gemeinschaftsstiftender Wert“¹⁰⁸ hier erneut ihre Wirkung entfalten konnte. Treue, so argumentiert Frevert, wurde als eine „innere Haltung“¹⁰⁹, eine „universelle menschliche Eigenschaft“¹¹⁰ verstanden, die im Gegensatz zur ständischen Treue auf Freiwilligkeit basiert und nicht an den gesellschaftlichen Status der Individuen gebunden ist. „Treue mutierte von einer sozialen Ordnungsregel zur inneren Haltung, zu einer Gewissensfrage.“¹¹¹

Eva Maria Siegel widmet sich in ihrer 2004 erschienen Abhandlung über die *Konfigurationen der Treue um 1900*¹¹² einer Auswahl an literarischen Texten des Naturalismus, des Fin de siècle und der Moderne, um den dort formulierten Deutungsmodellen und Ausdifferenzierungen des Treuetopos nachzugehen.¹¹³ Im Zentrum ihrer Untersuchung stehen drei unterschiedliche, in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts wiederkehrende Bedeutungssetzungen des Begriffs der Treue: die „Geschlechtertreue“¹¹⁴ als Bezeichnung einer „Beziehungsqualität“¹¹⁵, die Fraktionstreue als Ausdruck eines Verhaltensmodells und die Detailtreue bzw. „high fidelity“¹¹⁶ als eine Methode oder Technik zur Erzeugung von Ähnlichkeit und Authentizität.¹¹⁷ Eva Maria Siegel konstatiert, dass die geschlechtsspezifische Konzeption der Treueverhältnisse, wie sie in der Literatur des 19. Jahrhunderts entworfen wurde, die sexuelle bzw. physische Treuepflicht an den weiblichen Körper binden und die Treue als eine der Frau immanente Eigenschaft verankern würde:

„Treue erscheint in ihrer literarischen Darstellung wie ihrer wissenschaftlichen Explikation als Voraussetzung wie als Bestandteil eines ‚organischen‘ Zusammenhalts

¹⁰⁷ Frevert/Schreiterer, *Treue*, 217-256.

¹⁰⁸ Ebd., 219.

¹⁰⁹ Frevert/Schreiterer, *Treue*, 222.

¹¹⁰ Ebd., 220.

¹¹¹ Ebd., 242.

¹¹² Eva-Maria Siegel, *High Fidelity – Konfigurationen der Treue um 1900*. München 2004.

¹¹³ Vgl., 20.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., 15.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

beider Geschlechter. Gleichzeitig aber wird sie zum Wesenskern allein weiblicher Liebesfähigkeit erklärt.“¹¹⁸

Die untersuchten literarischen Texte vollziehen eine Gleichsetzung von Weiblichkeit und Mütterlichkeit, sie argumentieren die Verpflichtung zur Treue in einem biologistischen Sinn, über die Physis des weiblichen Körpers.¹¹⁹ Geschlechtsspezifische Treueentwürfe würden, so argumentiert Siegel, „naturwissenschaftlich begründet und zu einer ritualisierten Norm verklärt“¹²⁰ werden. Da die Untreue der Frau in dieser Konzeption zudem eine Gefährdung des familiären Zusammenhalts bzw. Ordnungssystems bedeute, müsse der Treuebruch der Frau schließlich strenger geahndet werden, als der des Ehegatten.¹²¹ In ähnlicher Weise argumentieren Ute Frevert und Ulrich Schreiterer in ihrem Artikel über die Treueentwürfe des 19. Jahrhunderts, wenn sie betonen, dass die sexuelle Treuepflicht der Ehefrau als eine wesentliche Grundlage für die „Legitimität der später einmal den Besitz der Väter erbenden Söhne“¹²² verstanden wurde. Eva Maria Siegels Analyse von Theodor Fontanes *Effi Briest* lässt einen weiteren Aspekt der „Geschlechtertreue“ zutage treten. Nicht Effis Treuebruch, der Tatbestand der eigentlichen Verfehlung, bedinge das Scheitern der ehelichen Beziehung, sondern die damit einhergehende Ehrverletzung des Ehemannes.¹²³

Für den deutschsprachigen Raum konnten nur wenige sozialwissenschaftliche Studien zur Thematik der Untreue und außerpartnerschaftlichen Beziehung gefunden werden. Seit den 1990er Jahren wurden von Christoph Reinprecht und Hilde Weiss¹²⁴, Günter Burkart¹²⁵, Gunter Schmidt¹²⁶, Norbert Schneider und Günter Nunner¹²⁷ empirische Studien zum Sexualverhalten bzw. zur Untreue in Paarbeziehungen in der Bundesrepublik Deutschland publiziert.

¹¹⁸ Ebd., 270.

¹¹⁹ Vgl. ebd., 63.

¹²⁰ Ebd., 66f.

¹²¹ Vgl. ebd., 62.

¹²² Frevert/Schreiterer, Treue, 218.

¹²³ Vgl. Siegel, High Fidelity, 80.

¹²⁴ Vgl. Christoph Reinprecht/Hilde Weiss, Liebe und Treue. Empirische Studien zur Verbindlichkeit des Liebesideals, in: Kornelia Hahn/Günter Burkart (Hg.), Liebe im 20. Jahrhundert. Opladen 1998, 87-109.

¹²⁵ Vgl. Günter Burkart, Treue in Paarbeziehungen. Theoretische Aspekte, Bedeutungswandel und Milieu-Differenzierung, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1991/4), 489-509; bzw. Günter Burkart/Beate Fietze/Martin Kohli, Liebe, Ehe, Elternschaft. Eine qualitative Untersuchung über den Bedeutungswandel von Paarbeziehungen und seine demographischen Konsequenzen. Wiesbaden 1989 (Materialien zur Bevölkerungswissenschaft 60).

¹²⁶ Vgl. Gunter Schmidt (Hg.), Jugendsexualität. Sozialer Wandel, Gruppenunterschiede, Konfliktfelder. Stuttgart 1993 (Beiträge zur Sexualforschung 69); bzw. Gunter Schmidt (Hg.), Kinder der sexuellen Revolution. Kontinuität und Wandel studentischer Sexualität 1966-1996. Eine empirische Untersuchung. Gießen 2000 (Beiträge zur Sexualforschung 77); bzw. Gunter Schmidt/Dietrich Klusmann/Uta Zeitzschel/Carmen Lange, Changes in Adolescents' Sexuality Between 1970 and 1990 in West-Germany, in: Archives of Sexual Behaviour 23 (1994/5), 498-513; bzw. Gunter Schmidt/Silja Matthiesen/Arne Dekker/Kurt Starke, Spätmoderne Beziehungswelten. Report über Partnerschaft und Sexualität in drei Generationen. Wiesbaden 2006.

¹²⁷ Vgl. Norbert F. Schneider/Gerhard Nunner, Untreue. Formen und Motive außerpartnerschaftlicher Sexualität und ihre Bedeutung bei Trennungsprozessen, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 17 (1992/2), 79-89.

Günter Burkart bemerkt Anfang der 1990er Jahre, dass das Thema Untreue innerhalb der Familiensoziologie nur geringe Beachtung fand.¹²⁸ Es konnten daher auch nur sehr wenige Studien gefunden werden, die explizite Ergebnisse für Österreich vorlegen.¹²⁹ Für den Untersuchungszeitraum von 1950 bis 1975 können die Befragungen von Gunter Schmidt¹³⁰, Volkmar Sigusch¹³¹ und Hans Giese¹³² zur Jugend- und Studentensexualität, Ulrich Clements Untersuchung zur *Sexualität im sozialen Wandel*¹³³ zwischen 1966 und 1981 sowie *Die Umfrage in der Intimsphäre*¹³⁴ von Ludwig Friedeburg aus dem Jahr 1953 genannt werden.¹³⁵ Die Thematik der sexuellen Untreue steht zwar nicht im Mittelpunkt der hier erwähnten Studien, wird jedoch als ein Teilaspekt der Untersuchungen zum Sexualverhalten im deutschsprachigen Raum behandelt.

¹²⁸ Vgl. Burkart, Treue in Paarbeziehungen, 498.

¹²⁹ Vgl. Ernst Borneman, Rot-weiß-rote Herzen. Das Liebes-, Ehe- und Geschlechtsleben der Alpenrepublik. Wien 1983; bzw. Liselotte Wilk/Afred Mair, Ehe und Familie: Kontinuität und Konflikt zwischen konventionellen und neuen Lebensstilen, in: Werthaltungen und Lebensformen in Österreich. Ergebnisse des sozialen Survey 1986. Wien 1987, 81-110; bzw. Wolfgang Schulz/Hilde Weiss/Robert Strodl, Ehe- und Familienleben heute. Einstellungen und Bewertungen. Wien 1980.

¹³⁰ Vgl. Gunter Schmidt, Das sexuelle Verhalten Jugendlicher. Veränderungen in den letzten zehn Jahren, in: Sexualmedizin 1 (1972), 394-398; bzw. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch, Arbeiter-Sexualität. Eine empirische Untersuchung an jungen Industriearbeitern. Neuwien/Berlin 1971 (Soziologische Texte 75).

¹³¹ Volkmar Sigusch/Gunter Schmidt, Jugendsexualität. Dokumentation einer Untersuchung. Stuttgart 1973 (Beiträge zur Sexualforschung 52).

¹³² Vgl. Hans Giese/Gunter Schmidt, Studentensexualität. Verhalten und Einstellung. Eine Umfrage an 12 westdeutschen Universitäten. Hamburg 1968.

¹³³ Ulrich Clement, Sexualität im sozialen Wandel. Eine empirische Vergleichsstudie an Studenten 1966-1981. Stuttgart 1986 (Beiträge zur Sexualforschung 61). Clement gibt einen detaillierten Überblick über den internationalen Forschungsstand empirischer Studien zur Sexualität bis 1986.

¹³⁴ Ludwig v. Friedeburg, Die Umfrage in der Intimsphäre. Stuttgart 1953 (Beiträge zur Sexualforschung 4).

¹³⁵ Fremdbeziehungen sind auch in der Untersuchung von Eva Dane ein Thema: Eva Dane, Hingabe oder Aufgabe. Eine empirische Untersuchung zu Familienhintergründen und Persönlichkeitsentwicklung partnerschaftlich verheirateter, verlassener und „gegangener“ Frauen. Weinheim 1987. Weiters ist die Studie Siegfried Schnabl, dem renommierten Sexualfachmann der DDR, zum Intimverhalten aus dem Jahr 1976 zu nennen: Siegfried Schnabl, Intimverhalten. Sexualstörungen und Persönlichkeit. Ost-Berlin 1976. Seine Studie sei, so Norbert F. Schneider und Gerhard Nunner, zu dem Ergebnis gelangt, dass doppelt so viele Männer wie Frauen außerehelichen Sexualkontakt hatten. (Vgl. Schneider/Nunner, Untreue, 80.)

2. Sozial- und kulturhistorischer Kontext

In den 1960er und 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts kam es zu tiefgreifenden Veränderungen einer bis dahin weitgehend restriktiven und unter dem Vorzeichen des Verbots stehenden Sexualmoral.¹³⁶ Die Liberalisierung der sexualkonservativen Gesetze wurde vorangetrieben,¹³⁷ die Erotikindustrie boomte und überschwemmte den Boulevard mit pornografischen Texten bzw. Bildern und die Bedeutsamkeit reaktionärer Sexualitätskonzepte verringerte sich maßgeblich.¹³⁸ Sexualität war nicht mehr an die Institution Ehe gebunden, nicht- bzw. vorehelicher Koitus wurde toleriert und zum „Normalverhalten in allen Bevölkerungsschichten“¹³⁹. Während die eheliche Treue im Jahr 1963 noch als wesentlicher gesellschaftlicher Wert propagiert wurde, kam es ab 1965 zu einer öffentlichen Diskussion über die Vorteile außerpartnerschaftlicher Sexualkontakte und die Nachteile der Monogamie.¹⁴⁰

Bei näherer Betrachtung jenes Zeitabschnitts wird jedoch deutlich, dass das Paradigma der ausschließlich pruden 1950er Jahre und der progressiven 1960er Jahre nicht länger haltbar sein kann. Dagmar Herzog betont in ihrer Abhandlung über *Die Politisierung der Lust*¹⁴¹, dass unmittelbar nach Kriegsende bis Anfang der 1950er Jahre in Deutschland ein sexuell freizügiges Klima vorherrschend war und der Konservatismus sowie die Moralisierung der Sexualität, mit der die unmittelbare Nachkriegszeit so häufig verbunden wird, erst in der ersten Hälfte der 1950er Jahre einzusetzen begann.¹⁴² Ein Vergleich der 1949 und 1963 durchgeführten *Umfrage in der Intimsphäre*¹⁴³ bestätigt Herzogs These. So kam die von Ludwig von Friedeburg 1949 organisierte Studie auf Grundlage von 1010 Interviews mit deutschen Männern und Frauen zu dem Ergebnis, dass 13% der Befragten sexuelle

¹³⁶ Vgl. Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München 2002; bzw. Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München 2009; bzw. Franz X. Eder, Die „sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, in: Ingrid Bauer/Christa Hämmerle/Gabriela Hauch (Hg.), *Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen*. Wien/Köln/Weimar 2005, 397-414; bzw. Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*. München 2005.

¹³⁷ Mitte der 1960er bis 1970er Jahre kam es zur Reformierung der Gesetzeslage in den Bereichen: Ehebruch, Zensur, männliche Homosexualität, Pornografie, Prostitution und Abtreibung. (Vgl. Herzog, *Politisierung der Lust*, 174.)

¹³⁸ Für das Folgende vgl. Eder, *Kultur der Begierde*. 2009, 224; bzw. Eder, *Die Sexuelle Revolution*, 397-414; bzw. Mariam Lau, *Die neuen Sexfronten. Vom Schicksal einer Revolution*. Berlin 2000, 15f.

¹³⁹ Herrad Schenk, Die sexuelle Revolution, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Wien u.a. 1998, 483-503, hier 494.

¹⁴⁰ Vgl. Herzog, *Politisierung der Lust*, 175.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. ebd., 91.

¹⁴³ Ludwig v. Friedeburg, *Die Umfrage in der Intimsphäre*. Stuttgart 1953 (Beiträge zur Sexualforschung 4).

Verhältnisse zwischen Unverheirateten für notwendig und 58% diese für zulässig erklärten.¹⁴⁴ Hier zeichnete sich eine „Modernisierung des Ehekonzeptes“¹⁴⁵ ab, wonach voreheliche Sexualkontakte toleriert wurden, wenn sie zwischen zwei PartnerInnen stattfanden, die sich liebten und einander ohnehin heiraten wollten.¹⁴⁶ Außerehelicher Koitus wurde hingegen von 62% der befragten Personen verurteilt, wobei 26% davon sexuelle Fremdbeziehungen unter bestimmten Bedingungen gelten lassen wollten und nur 25% diese bedingungslos ablehnten.¹⁴⁷ Während 1949 noch 23% der verheirateten Männer und 10% der Frauen angaben, außereheliche Sexualkontakte zu haben,¹⁴⁸ sind es 1963 nur mehr 17% der Männer und 3% der Frauen.¹⁴⁹ Restaurative Sexualitäts- und Partnerschaftskonzepte, die jede Form von vorehelichen oder außerehelichen sexuellen Beziehungen untersagten und die Ehe bzw. die daran gebundene Vorstellung lebenslanger Treue zur Selbstverständlichkeit erklärten, seien Ende der 1940er Jahre noch nicht verbreitet gewesen, sondern hätten sich erst in der ersten Hälfte der 1950er Jahre durchzusetzen begonnen.¹⁵⁰ Sie könnten daher, so Dagmar Herzog, auch nicht als ein „Vermächtnis des Nationalsozialismus“¹⁵¹ interpretiert werden; die restriktive Sexualmoral, „das zwanghafte Moralisieren über Sexualität“¹⁵², sei vielmehr als die Antithese zum Sexualitätskonzept der Nationalsozialisten zu verstehen, die nicht sexualfeindlich, sondern durchaus sexuell freizügig waren und Sexualkontakte auch tolerierten, wenn diese außerhalb einer ehelichen Verbindung stattfanden.¹⁵³ Der in der ersten Hälfte der 1950er Jahre einsetzende sexuelle Konservatismus war eine Form der „Vergangenheitsbewältigung“¹⁵⁴, ein Versuch, „mit dem Erbe von Schuld und Scham umzugehen, das der Nationalsozialismus mit dem Holocaust [...] hinterlassen hatte“¹⁵⁵. „Die [...] Ermunterung zu lustvollem Sex und lockeren Sitten durch das NS-Regime bot den

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 81.

¹⁴⁵ Sybille Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*. München 2011, 164.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.; bzw. Eder, *Kultur der Begierde*. 2002, 213.

¹⁴⁷ Vgl. Friedeburg, *Umfrage in der Intimsphäre*, 37, 82.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., 92.

¹⁴⁹ Vgl. Institut für Demoskopie, *Gesellschaftsanalyse 1963 – Umfrage in der Intimsphäre 1963 im Auftrag des Stern*. Bericht im Stern 1964, Nr. 45-50, zitiert nach: Udo Undeutsch, *Die psychische Entwicklung der heutigen Jugend*. München 1966 (Überblick zur wissenschaftlichen Jugendkunde 17), 38. Während 1949 54% der Männer und 70% der Frauen sexuelle Beziehungen von Männern außerhalb der Ehe verurteilen, sind es 1963 bereits 68% der Männer und 84% der Frauen. (Vgl. ebd., 42.)

¹⁵⁰ Vgl. Herzog, *Politisierung der Lust*, 91.

¹⁵¹ Ebd., 128.

¹⁵² Ebd., 198.

¹⁵³ Vgl. ebd., 122, 123.

¹⁵⁴ Dagmar Herzog, *Sexy Sixties? Die sexuelle Liberalisierung der Bundesrepublik zwischen Säkularisierung und Vergangenheitsbewältigung*, in: Christina von Hodenberg/Detlef Siegfried (Hg.), *Wo „1968“ liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*. Göttingen 2006, 79-112.

¹⁵⁵ Herzog, *Politisierung der Lust*, 120.

Ansatz für eine schlagkräftige Gegenbewegung.“¹⁵⁶ Der Absatz sowie die Veröffentlichung pornografischer Bilder und Literatur wurden im Bundesgesetz von 1952¹⁵⁷ verboten und auch der Vertrieb von Kontrazeptiva¹⁵⁸ sowie die Werbung dafür waren – zumindest in einigen Bundesländern – untersagt.¹⁵⁹ Vorehelicher Geschlechtsverkehr galt aufgrund der nun weit verbreiteten Auffassung, dass Sexualität nur innerhalb der Ehe und im Sinne der Fortpflanzung praktiziert werden sollte, als abstoßend bzw. als moralisch verwerflich.¹⁶⁰ Ehebruch war bis 1969 in Deutschland und bis 1997 in Österreich¹⁶¹ nicht nur ein zivilrechtlicher, sondern auch ein strafrechtlicher Tatbestand und wurde bis zur Reformierung des deutschen Eherechts im Jahr 1977 als häufigster Scheidungsgrund genannt.¹⁶²

¹⁵⁶ Ebd., 129.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., 127.

¹⁵⁸ Für Kondome galt diesbezüglich eine Ausnahme.

¹⁵⁹ Hierbei handelte es sich um einen von Heinrich Himmler 1941 verabschiedeten Erlass, der noch nicht außer Kraft getreten war. (Vgl. Herzog, Politisierung der Lust, 127.)

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 128.

¹⁶¹ Bis 1974 galt in Österreich das 1852 in Kraft getretene Strafgesetz. Hier hieß es unter § 502: „Eine verheirathete Person, die einen Ehebruch begeht, wie auch eine unverheirathete, mit welcher ein Ehebruch begangen wird, ist einer Übertretung schuldig, und mit Arrest von einem bis zu sechs Monaten, die Frau aber alsdann strenger zu bestrafen, wenn durch den begangenen Ehebruch über die Rechtmäßigkeit der nachfolgenden Geburt ein Zweifel entstehen kann.“ (Reichsgesetzblatt 1852, in: Österreichische Nationalbibliothek. ALEX. Historische Rechts- und Gesetzestexte online. <http://alex.onb.ac.at> (7.7.2012). [Juristische Suche nach Fundstellen/Reichsgesetzblatt 1849-1918/1852/Gesetzestexte/534])

Tatbestand hatte jedoch nur der Geschlechtsverkehr, andere sexuelle Handlungen stellten lediglich eine „Verletzung der ehelichen Treue“ (Andrea Brunner, Geschlechtsspezifische Delikte und die Entwicklung des Strafrechts vom 18. Jahrhundert bis heute. Diplomarbeit Universität Graz 2011, 40) dar und wurden nicht bestraft. (Vgl. ebd.) Von 1975 bis 1997 war unter § 194 des Strafgesetzbuches Folgendes zu lesen: „Wer seine oder eine fremde Ehe bricht, ist mit Freiheitsstrafe bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 360 Tagessätzen zu bestrafen.“ (Strafgesetzbuch § 194: Ehebruch, in: Rechtsinformationssystem des Bundeskanzleramtes. <http://www.ris.bka.gv.at/> (7.7.2012). [Bundesrecht Konsolidiert/Strafgesetzbuch/§ 194]) Eine härtere Bestrafung der Frau wurde hier nicht mehr verankert.

¹⁶² Vgl. Schneider/Nunner, Untreue, 79. Bereits nach dem Krieg schnellten die Scheidungsziffern in der Bundesrepublik rasant in die Höhe, gingen jedoch Anfang der 1950er Jahre wieder erheblich zurück, um seit den 1960er Jahren – mit einer kurzen Unterbrechung durch die Scheidungsreform von 1977 – kontinuierlich anzusteigen. (Vgl. Rottleuthner-Lutter, Ehescheidung, 608f.) Der Anstieg der Scheidungen könne mit dem Funktionsverlust der Ehe, die nun nicht mehr aus ökonomischen Gründen aufrechterhalten werden muss, erklärt werden. (Vgl. ebd.) Bei einer demoskopischen Umfrage aus 1960 gaben 43% der Befragten Untreue als Begründung für die Ehescheidung an. Damit ist sie der am häufigsten genannte Grund. Diese Ergebnisse werden in dem von Ernst M. Wallner und Margret Pohler-Funke publizierten Band *Soziologie der Familie* zitiert, eine genauere Beschreibung der Studie fehlt jedoch. (Vgl. Ernst M. Wallner/Margret Pohler-Funke (Hg.), *Soziologie der Familie*. Heidelberg 1977 (Soziologie der Gegenwart 2), 40.) Laut Margret Rottleuthner-Lutter kamen die Forschungsarbeiten (der 1980er Jahre) zu dem Ergebnis, dass sexuelle Probleme oder außereheliche Sexualkontakte zu den häufigsten Scheidungsgründen zählen. (Vgl. Rottleuthner-Lutter, Ehescheidung, 615.)

In Österreich stiegen die Scheidungsraten von 1951 bis 1983 kontinuierlich an, nur in den sechziger Jahren kam es zu einem zwischenzeitlichen Rückgang der Scheidungen. Im Jahr 1951 waren es 560, 1961 200 und 1971 nur mehr 95 Ehen, die aufgrund von Ehebruch geschieden wurden. Bis 1983 sank die Zahl auf 15 Ehescheidungen. (Vgl. Josef Loidl, Scheidung. Ursachen und Hintergründe. Ein Beitrag zur Familien-Soziologie mit einer Studie über Scheidungsgründe aus der Sicht von Rechtsanwälten. Wien/Köln/Graz 1985 (Studien zur qualitativen Sozialforschung 4), 81.) Ehebruch nach Ehegesetz § 47 war nie der häufigste Scheidungsgrund. Sowohl 1951 als auch noch 1978 wurden die meisten Ehen aufgrund von sonstigen Eheverfehlungen nach § 49 geschieden. Nach der Scheidungsreform von 1978, welche die Scheidung im Einvernehmen nach § 55a ermöglichte, war dies der Hauptscheidungsgrund. (Für das Folgende vgl. ebd., 81f.) Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die statistischen Ergebnisse der rechtlich angegebenen Scheidungsgründe nur bedingt Aufschluss darüber geben, wie viele Ehen wirklich aufgrund von Untreue des Partners/der Partnerin zerbrochen sind. Ehen werden rechtlich oftmals aus

Homosexualität galt in der Bundesrepublik bis 1969 als strafbar¹⁶³ und auch der Kuppeleiparagraph blieb bis in die späten 60er Jahre bestehen.¹⁶⁴ Mit dem Einsatz der *Bundesprüfstelle für jugend-gefährdende Schriften* 1953¹⁶⁵ sowie der sich in der Filmwirtschaft 1949 etablierenden *Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK)* wurden die Zensurbestimmungen maßgeblich verstärkt.¹⁶⁶

Die These einer gänzlich restriktiven Sexualmoral der 1950er Jahre müsse jedoch, so konstatiert die Historikerin Sybille Steinbacher in ihrer Publikation *Wie der Sex nach Deutschland kam*¹⁶⁷, einer Relativierung unterzogen werden.¹⁶⁸ Sexualität sei bereits in den 50er Jahren zu einem öffentlichen Thema avanciert, weshalb die „Dichotomisierung“¹⁶⁹ der repressiven 1950er Jahre und der liberalen bzw. sexuell freizügigen 1960er Jahre aufgegeben und ein Fokus auf die vorherrschende „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: das Nebeneinander von Sittlichkeitskampf und Erotik-Boom, von rechtlicher Repression und liberalisierter Rechtspraxis“¹⁷⁰, gerichtet werden müsse.¹⁷¹ Dass die Kommerzialisierung bzw. ‚Veröffentlichung‘ des Sex‘ bereits Mitte der 50er Jahre angekurbelt wurde, wird nicht nur anhand jener neuen Körper- bzw. Jugendkultur „à la Elvis the Pelvis“¹⁷², sondern ebenso anhand der aufsteigenden Erotikindustrie bzw. der mit dem Erscheinen des *Kinsey-Reports*¹⁷³ einsetzenden Berichterstattung über Sexualität, vornehmlich in Illustrierten, deutlich.¹⁷⁴ Auch

anderen Gründen geschieden als aus jenen, die eigentlich zur Scheidung führten: Zudem ist Ehebruch, also außerehelicher Geschlechtsverkehr, nur sehr schwer zu beweisen, weshalb stattdessen aufgrund von sonstigen Eheverfehlungen geklagt wird. Nach Erfahrung von 12 Rechtsanwälten seien außereheliche Beziehungen der häufigste Scheidungsgrund gewesen. (Vgl. ebd., 126, 132.) In der exemplarischen Untersuchung an 30 geschiedenen Ehepaaren kam es in 25 Fällen zu außerehelichen Beziehungen. (Vgl. ebd., 135.) Während nur 17% der Frauen dauerhafte Außenbeziehungen hatten, waren es 45% der Männer. (Vgl. ebd., 136.) Am 1. Jänner 2000 trat in Österreich ein neues Eherechtsgesetz in Kraft, wonach Ehebruch keinen eigenen Scheidungsgrund mehr darstellt, sondern nun unter den schweren Eheverfehlungen nach § 49 aufgelistet wird. (Strafgesetzbuch § 49: Eheverfehlungen, in: Rechtsinformationssystem des Bundeskanzleramtes. <http://www.ris.bka.gv.at/> (7.7.2012). [Bundesrecht Konsolidiert/Strafgesetzbuch/§ 49])

¹⁶³ Vgl. Herzog, Politisierung der Lust, 179. In Österreich wurden Homosexuelle bis zur Abschaffung des § 209 im Jahr 2002, der für gleichgeschlechtliche Paare ein niedrigeres Schutzzalter vorsah, benachteiligt. (Vgl. Eder, Kultur der Begierde. 2009, 230.)

¹⁶⁴ Vgl. Herzog, Politisierung der Lust, 132.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., 137.

¹⁶⁶ Vgl. Kornelia Sammet, Sexualität im Beziehungsaufbau. Zum Wandel geschlechtsspezifischer Muster in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Karl Lenz (Hg.), Frauen und Männer. Zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen. Weinheim/München 2003, 93-116, hier 103.

¹⁶⁷ Sybille Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*. München 2011.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., 10.

¹⁶⁹ Ebd., 310.

¹⁷⁰ Ebd., 347.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 10.

¹⁷² Eder, Kultur der Begierde. 2002, 214.

¹⁷³ Alfred C. Kinsey/Wardell B. Pomeroy/Clyde E. Martin, *Das sexuelle Verhalten des Mannes*. Berlin/Frankfurt am Main 1955; bzw. Alfred C. Kinsey/Wardell B. Pomeroy/Clyde E. Martin/Paul H. Gebhard, *Das sexuelle Verhalten der Frau*. Berlin/Frankfurt am Main 1954.

¹⁷⁴ Vgl. Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam*, 16, 166.

Franz X. Eder konstatiert in seiner Abhandlung *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*¹⁷⁵, dass sich die Sexualpraktiken und individuellen Einstellungen zur Sexualität bereits von dem offiziell propagierten Sexualkonservatismus abhoben.¹⁷⁶ Der sich mit beginnendem Wirtschaftswachstum zu einem wesentlichen Bestandteil des privaten Lebens entwickelnde Konsum bereitete einer neuen sexualisierten Körperkultur den Boden.¹⁷⁷ Beate Uhse's Versandhandel für Verhütungsmittel, erotisch-pornographische Magazine und Hilfsgegenstände für die ‚eheliche Hygiene‘ fand bereits zu Beginn der 1950er Jahre einen beachtlichen Verkaufsmarkt.¹⁷⁸

„Beate Uhse stand für drei Entwicklungen: für die Gleichsetzung von Sexualität mit Markt, Geld und Warencharakter und die wachsende Konsumfreude der Bundesbürger, für das desaströse Scheitern der Justiz im Sittlichkeitskampf und schließlich für die unmittelbar an Sexualität geknüpfte, auf Kinsey zurückgehende Überzeugung von Fortschritt und Freiheit. Ihr ökonomischer Aufstieg spiegelt die Ambivalenzen des Diskurses über Sittlichkeit daher trefflich wider. Das Nebeneinander von Konsumorientierung und sexualmoralischer Wertedebatte [...] verweist auf die Komplexität des sozialen Konflikts über den sittlichen Anstand.“¹⁷⁹

Dies sind nur wenige Beispiele dafür, dass die so genannte ‚sexuelle Revolution‘ nicht als rasche gesellschaftliche Umwälzung, sondern als der Höhepunkt eines bereits früh beginnenden und länger andauernden Liberalisierungsprozesses verstanden werden muss¹⁸⁰ – eine Begebenheit, welche die späteren ‚sexuellen Revolutionäre‘ der Jugend- bzw. Studentenbewegung häufig übersahen. Die unter der Federführung von Herbert Marcuse, Reimut Reiche und Wilhelm Reich entstandenen Glaubenssätze, denen die Studenten und Studentinnen der 68er-Bewegung Folge leisteten, ließen sich mit der von Alfred Kinsey, Oswalt Kolle, Beate Uhse und der Jugendzeitschrift *Bravo* forcierten Popularisierung sowie Kommerzialisierung des Sex‘ nicht vereinbaren.¹⁸¹ Diese nämlich würden die ‚echte‘ sexuelle

¹⁷⁵ Eder, *Kultur der Begierde*. 2002; bzw. Eder *Kultur der Begierde*. 2009 (2002).

¹⁷⁶ Vgl. Eder, *Kultur der Begierde*. 2002, 212; bzw. Eder, *Die sexuelle Revolution*, 400.

¹⁷⁷ Vgl. Ulf Preuss-Lausitz, Vom gepanzerten zum sinnstiftenden Körper, in: ders. u.a. (Hg.), *Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg*. Weinheim/Basel 1983, 89-106, hier 95.

¹⁷⁸ Vgl. Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam*, 260.

¹⁷⁹ Ebd., 244f.

¹⁸⁰ Vgl. Eder, *Kultur der Begierde*. 2009, 224.

¹⁸¹ Vgl. Mariam Lau, Phantastisch leben – kleine Schadensbilanz der sexuellen Revolution, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.), *Der listige Gott. Über die Zukunft des Eros*. Wien 2002, 203-214, hier 205. Siehe dazu ein Zitat des Psychologen Helmut Kentler: „Wer wie ‚Bravo‘ mit Gefühl und Liebe geistige Auseinandersetzungen zu verhindern sucht, wer [...] anstelle des Intellekts Sentimentalität setzt, wer [...] zum unkritischen Genuß von Liebesfilmen [...] aufruft, der ist ein Faschist, ein Konsumfaschist. [...] ‚Bravo‘ weiß warum es Kitsch und Dummheit predigt. Denn ‚Bravo‘ – Leser müssen kitschig, apolitisch und unaufgeklärt bleiben.“ (Helmut

Befreiung nicht vorantreiben, den „Charakterpanzer des Individualismus“¹⁸² nicht sprengen und die mit Kapitalismus und Faschismus assoziierte Kleinfamilie nur stabilisieren.¹⁸³ Eine frei gelebte Sexualität, die sich nicht an Konzepten der Ehe, Monogamie oder Treue orientiert, könne der „Motor im Kampf gegen soziale Unterdrückung, ökonomische Ausbeutung und individuelles Elend“¹⁸⁴ sein; sie würde die Geburt des antiautoritären Menschen bedeuten und somit zur Verbesserung der gesamten Gesellschaft beitragen.¹⁸⁵

Als zwei sich verzweigende Stränge spielten sowohl die Denkfiguren der revolutionären Linken als auch die Popularisierung des Sexualwissens der Liberalisierung der deutschen Sexualkultur in die Hände. Auch Dagmar Herzog nennt neben der Vermarktung der Antibabypille¹⁸⁶ sowie der Verbreitung von erotischer Literatur und von Bildern nackter Frauen, die Werbung und Boulevard zu überschwemmen begannen, die im Rahmen der Studentenbewegungen öffentlich ausgetragenen Diskussionen gegen eine konservative Sexualmoral als wesentlichen, den Wertekanon beeinflussenden Faktor.¹⁸⁷ In unmittelbarem Zusammenhang damit stehe, so Herzog, die mit dem Eichmann-Prozess von 1961 in den öffentlichen Diskurs zurückgekehrte Debatte über den Holocaust.¹⁸⁸ Die von den ‚68ern‘ als ausschließlich repressiv verstandene Sexualpolitik der Nationalsozialisten hätte Fremdenhass, Rassismus und im weitesten Sinne ‚Auschwitz‘ selbst erst möglich gemacht.¹⁸⁹ Dass Erotik und Sexualität im NS-Regime gänzlich tabuisiert und unterdrückt wurden, sei jedoch historisch nicht haltbar und daher „schlichtweg [als] eine Erfindung der sechziger Jahre“¹⁹⁰ zu betrachten. Ob dieser Fehlinterpretation müsse die revolutionäre Linke, so Dagmar Herzog, nicht als antifaschistische, sondern vielmehr als „antipostfaschistische“ Bewegung verstanden werden.¹⁹¹

Kentler, in: *Underground*. Februar 1969, 26, zitiert nach: Ulrike Heider, *Freie Liebe und Liebesreligion. Zum Sexualitätsbegriff der 60er und der 80er Jahre*, in: dies. (Hg.), *Sadomasochisten, Keusche und Romantiker. Vom Mythos neuer Sinnlichkeit*. Reinbeck 1986, 91-136, hier 98.)

¹⁸² Lau, *Phantastisch leben*, 208.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Reimut Reiche, in: *Neue Kritik*, 48/49. Frankfurt 1968, 98, zitiert nach: Heider, *Freie Liebe*, 101.

¹⁸⁵ Vgl. Lau, *Phantastisch leben*, 210.

¹⁸⁶ Am 1. Juni 1961 brachte die Schering AG das erste orale Kontrazeptivum unter dem Namen *Anovlar* auf den Markt. (Vgl. Eder, *Kultur der Begierde*. 2002, 216.)

¹⁸⁷ Vgl. Herzog, *Politisierung der Lust*, 174.

¹⁸⁸ Vgl. Herzog, *Sexy Sixties?*, 92.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., 95.

¹⁹⁰ Ebd., 82.

¹⁹¹ Vgl. Dagmar Herzog, *Antifaschistische Körper. Studentenbewegung, sexuelle Revolution und antiautoritäre Kindererziehung*, in: Klaus Naumann (Hg.), *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, 521-551, hier 524.

Die eben skizzierten Faktoren haben nicht nur den öffentlichen Umgang, sondern auch die Vorstellung davon, wie Sexualität gelebt bzw. praktiziert werden sollte, nachhaltig beeinflusst.¹⁹²

Die 1966 von Hans Giese und Gunter Schmidt durchgeführte Studie zum Sexualverhalten von westdeutschen Studenten und Studentinnen dokumentiert die im Zuge der sexuellen Liberalisierung stattfindende Veränderung der sexuellen Praxis und der Einstellung zu Sexualität.¹⁹³ Die meisten der befragten StudentInnen vertraten in Bezug auf Masturbation, Homosexualität und vorehelichen Koitus eine liberale Haltung und verabschiedeten sich von der Doppelmoral, wonach diese Praktiken nur für Männer nicht jedoch für Frauen gestattet seien.¹⁹⁴ Laut Giese und Schmidt habe jedoch eine Diskrepanz zwischen den freizügigen Einstellungen und dem eigentlichen Sexualverhalten bestanden.¹⁹⁵ Obwohl neun Zehntel der Befragten voreheliche Sexualkontakte tolerierten, waren zum Untersuchungszeitpunkt nur 50 bis 60% der ledigen StudentInnen bereits sexuell aktiv.¹⁹⁶ Im Gegensatz dazu wurde außerehelicher Koitus nur von zwei Fünfteln als zulässig bzw. bedingt zulässig beurteilt, worüber die noch Mitte der 60er Jahre unter den StudentInnen vorherrschende positive Einstellung gegenüber Konzepten der Treue und Monogamie deutlich hervortritt. Sexuelle Außenbeziehungen von Frauen wurden auch hier noch etwas strenger bewertet als außereheliche Beziehungen von verheirateten Männern.¹⁹⁷ Die meisten StudentInnen vertraten die Ansicht, dass auch die voreheliche Sexualität innerhalb einer Liebesbeziehung stattfinden und sich nur auf einen Partner/eine Partnerin begrenzen sollte.¹⁹⁸ „Permissiveness with affection“¹⁹⁹ lautete die neue sexuelle Norm, die jedoch nur eine Verschiebung der alten Moralvorstellungen, aber nicht deren gänzliche Auflösung bedeutete.²⁰⁰ In der weitgehenden Intoleranz gegenüber außerehelichen Beziehungen und der Orientierung der Sexualität an einem/einer geliebten PartnerIn zeige sich, so Giese und Schmidt, dass die Grundlagen der alten Sexualmoral unangetastet blieben, weshalb es sich nicht um eine ‚sexuelle Revolution‘ im eigentlichen Sinn handle.²⁰¹ Die Autoren der Studie vertreten zudem die These, dass die

¹⁹² Vgl. Eder, Kultur der Begierde. 2009, 233f.

¹⁹³ Vgl. Hans Giese/Gunter Schmidt, Studentensexualität. Verhalten und Einstellung. Eine Umfrage an 12 westdeutschen Universitäten. Hamburg 1968.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., 218, 386f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 390.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 192.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 393.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Vgl. ebd., 394.

zunehmende „Romantisierung der Sexualität“²⁰², die diese zum Ausdruck der gegenseitigen Liebe erklärt, nur eine neue Art der Kontrolle über die Sexualität darstellen würde. „An Stelle der globalen Disqualifizierung der Sexualität als sündhaft wird ihre romantische Idealisierung zum kontrollierenden und inhibierenden Mechanismus erhoben.“²⁰³ Volker Sigusch und Gunter Schmidt bestätigen die von Giese und Schmidt gewonnenen Ergebnisse in ihrer Untersuchung zur Jugendsexualität aus dem Jahr 1970, wonach sexuelle Treue innerhalb einer festen Beziehung von drei Vierteln der Befragten befürwortet bzw. als wesentlich erachtet wurde.²⁰⁴ Die Daten dieser Studie stützen die These, dass Liebe und sexuelle Treue, so Schmidt, als „Regulativ[e] sexueller Beziehungen“²⁰⁵ verstanden werden müssten. Auch unter Arbeitern und Arbeiterinnen wurde das Ideal der Liebe bzw. der sexuellen Treue hochgehalten, weshalb außerpartnerschaftliche Sexualkontakte stark zu sanktionieren seien.²⁰⁶ 40% der Männer bzw. 33% der befragten Frauen gaben an, die Beziehung aufgrund von sexuellen Außenbeziehungen des Partners/der Partnerin zu beenden.²⁰⁷

Um die längerfristigen Veränderungen, die im Zuge der sexuellen Liberalisierung losgetreten wurden, zu dokumentieren, wurde die Untersuchung von Hans Giese und Gunter Schmidt in einer Studie von Ulrich Clement aus dem Jahr 1981 repliziert.²⁰⁸ Hier zeige sich, dass die Masturbations- und Koitusfrequenz seit Mitte der 60er Jahre deutlich zunahm und die voreheliche Sexualität auch unabhängig von einer bestehenden Liebesbeziehung praktiziert wurde.²⁰⁹ Die Institution der Ehe sowie die romantische Liebe hatten ihre Monopolstellung als Bedingungen für sexuelle Kontakte verloren. Die Mehrheit der StudentInnen äußerte sich gegenüber außerehelichen bzw. außerpartnerschaftlichen Beziehungen positiv,²¹⁰ rund jeder Dritte hatte bereits Erfahrungen mit sexuellen Kontakten, die außerhalb einer bestehenden Partnerschaft stattfanden, und die sexuelle Treue schien von der Rangliste der Beziehungsideale zu verschwinden.²¹¹ Obwohl von der Mehrheit akzeptiert, lehnte mehr als

²⁰² Ebd., 398.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Sigusch/Schmidt, Jugendsexualität, 44–45.

²⁰⁵ Schmidt, Das sexuelle Verhalten Jugendlicher, 396.

²⁰⁶ Vgl. Schmidt/Sigusch, Arbeiter-Sexualität, 76f.

²⁰⁷ Vgl. ebd. 53% der Männer und 77% der Frauen hielten außereheliche Beziehungen von Männern nicht für zulässig. Hinsichtlich der sexuellen Außenbeziehungen von Frauen liegen die Zahlen mit 69% der Männer und 81% der befragten Frauen deutlich höher. (Vgl. ebd., 103.)

²⁰⁸ Vgl. Ulrich Clement, Sexualität im sozialen Wandel. Eine empirische Vergleichsstudie an Studenten 1966–1981. Stuttgart 1986 (Beiträge zur Sexualforschung 61).

²⁰⁹ Vgl. ebd., 10.

²¹⁰ Während 1966 noch 63% der Männer und 61% der Frauen außereheliche Sexualkontakte für Frauen als unzulässig beurteilten, waren es 1981 nur mehr 18% der Männer und 11% der Frauen. Die sexuellen Außenbeziehungen der Männer wurden 1966 von 56% der männlichen und 55% der weiblichen Befragten als unzulässig bewertet, während es im Jahr 1981 nur mehr 16% der Männer und 11% der Frauen waren, die sich gegen außerehelichen Geschlechtsverkehr von Männern aussprachen. (Vgl. ebd., 118.)

²¹¹ Vgl. ebd., 77.

ein Drittel der StudentInnen den sexuellen Kontakt außerhalb einer festen Beziehung ab.²¹² Während außerpartnerschaftliche Sexualkontakte 1966 noch weitgehend verneint bzw. tabuisiert wurden, kam es 1981 diesbezüglich zu einer starken Polarisierung der Meinungen, welche die Selbstverständlichkeit der sexuellen Treue in Frage stellten.²¹³ Ein Drittel der männlichen und ein Viertel der weiblichen Befragten hielten eine feste Beziehung, die jedoch den sexuellen Kontakt mit anderen PartnerInnen erlaubt, für die wünschenswerte Form des Zusammenlebens.²¹⁴ Die hier gewonnenen Daten konnten in einer Reihe von anderen Untersuchungen bestätigt werden.²¹⁵

²¹² Vgl. ebd., 60.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd., 70.

²¹⁵ Die in Österreich durchgeführte Repräsentativbefragung über Einstellungen zum Ehe- und Familienleben aus dem Jahr 1978 ergab, dass ca. 45% der Befragten, die in einer festen Partnerschaft lebten, sowie 55% der Verheirateten der Aussage, dass sie einen Seitensprung ihres Partners/ihrer Partnerin verzeihen würden, zum Teil oder ganz zustimmten. 60% derjenigen, die in einer fixen Beziehung lebten, und 43% der verheirateten TeilnehmerInnen glaubten zudem, dass auch ihr Partner/ihre Partnerin eine intime Außenbeziehung verzeihen könnte. (Vgl. Schulz/Weiss/Strodl, Ehe- und Familienleben, 61.)

Eine Studie des *Institutes für Demoskopie Allensbach* über *Einstellungen zu Ehe und Familie im Wandel der Zeit* ergab, dass die Zahl der verheirateten Männer, die angaben, Untreue innerhalb der Partnerschaft zu tolerieren, zwischen 1963 und 1976 von 7% auf 17% anstieg. Während 1963 noch 84 % der verheirateten Männer Treue als wesentlichen Bestandteil der Ehe betrachteten, waren es zum zweiten Untersuchungszeitpunkt nur mehr 68%. (Vgl. Renate Köcher, *Einstellungen zu Ehe und Familie im Wandel der Zeit* (Eine Repräsentativuntersuchung im Auftrag des Ministeriums für Arbeit, Gesundheit, Familie und Sozialordnung Baden-Württemberg). Stuttgart 1985, zitiert nach: Burkart, *Treue in Paarbeziehungen*, 502.)

Dr. Werner Habermehl kam in einer umfassenden, zunächst im *Playboy* abgedruckten Studie über die Intimsphäre der Deutschen zu dem Ergebnis, dass zwei Drittel der verheirateten Männer und ein Drittel der verheirateten Frauen bereits Erfahrung mit außerehelichen Sexualkontakten hatten. (Vgl. Werner Habermehl, *So treiben's die Deutschen. Der Playboy-Report*. Frankfurt 1985, zitiert nach: Renate Valtin, *Das Thema „Geliebte“* in Zeitschriften und Illustrierten. Ein Lehrstück aus dem Patriarchat, in: Elisabeth Flitner/Renate Valtin (Hg.), *Dritte im Bund: Die Geliebte*. Hamburg 1987, 37-73, hier 40.) Der *Playboy-Report* bezieht sich auf eine Stichprobe von 10000 Männern und Frauen, ist jedoch nur bedingt repräsentativ, da der Anteil der verheirateten Personen niedriger lag. Im bereits 1980 erschienenen *RALF-Report*, einer Studie von Eichner und Habermehl an 2000 Personen, gab jeder zweite Mann, aber nur jede dritte Frau an, dass die Forderung der Treue nicht länger notwendig sei. (Vgl. Valtin, *Das Thema „Geliebte“*, 41.) In der Umfrage von 1985 beurteilten Männer sexuelle Außenbeziehungen generell milder als Frauen, vorausgesetzt es handelte sich um den männlichen Seitensprung. Während 40% der Männer Fremdbeziehungen für ihr eigenes Geschlecht nicht verurteilten, waren es nur 32% die auch den weiblichen Seitensprung tolerierten, ein Hinweis auf die damals noch immer vorherrschende Doppelmoral. (Vgl. ebd., 40.)

Eine Untersuchung der *Österreichischen Gesellschaft für Sexualforschung* zu Beginn der 1980er Jahre ergab, dass die meisten der Befragten die Treue von ihren PartnerInnen einforderten, jedoch nur 64% der Frauen und 51% der Männer selbst immer treu waren. (Vgl. Borneman, *Rot-weiß-rote Herzen*, 73.) Borneman bezieht sich hier auf eine von der *Österreichischen Gesellschaft für Sexualforschung* und dem *Institut für Markt- und Sozialanalyse* durchgeführte Erhebung, die 1983 in der *Neuen Kronen-Zeitung* abgedruckt wurde.

In der von Eva Dane durchgeführten Studie zu *Familienhintergründen und Persönlichkeitsentwicklung partnerschaftlich verheirateter, verlassener und „gegangener“ Frauen* aus dem Jahr 1987 nannten 20 von 25 Frauen, die von ihren Männern verlassen wurden, eine andere Frau als Begründung, doch nur zwei von den 25 gegangenen Frauen verließen ihren Partner aufgrund einer Beziehung zu einem anderen Mann. (Vgl. Dane, *Hingabe oder Aufgabe*, 299.) Ähnlich wie in der Replikationsstudie von Ulrich Clement ist auch hier noch immer eine Geschlechterdifferenz zu beobachten.

Norbert F. Schneider und Gerhard Nunner kamen in ihrer Untersuchung zu *Untreue in Partnerschaften* aus dem Jahr 1989/1990 zu dem Ergebnis, dass 55% der untersuchten Paare bereits außerpartnerschaftliche Sexualkontakte hatten, wobei nur in 3% der Beziehungen Untreue als einziger für die Trennung ausschlaggebender Grund angegeben wurde. Etwa die Hälfte der TeilnehmerInnen, in deren Beziehung

Anhand der Replikationsstudie von Ulrich Clement wird deutlich, dass die sexuellen Praktiken 1981 nicht mehr an ein Liebesverhältnis gebunden waren, weshalb die von Giese und Schmidt formulierte These, dass die Liebesbeziehung nur eine weitere Methode zur Kontrolle der Sexualität darstellen würde, relativiert werden müsse.²¹⁶ Laut Ulrich Clement kam es im Laufe der 15 Jahre zu einer „Diskursverschiebung“²¹⁷, von einem „moralischen Diskurs der Sexualität“²¹⁸ zu einem „psychologischen Diskurs“²¹⁹, der sich nicht an allgemeinen Verboten, sondern an emotionalen Komponenten der Paarbeziehung orientiert. Zudem sei von einem Wandel der Partnerschaftsideologien auszugehen, wonach die „Bündnisehe“, deren PartnerInnen im Sinne des Bündnisses zueinander halten, um ein gemeinsames Glück zu finden, von der „Verschmelzungsehe“²²⁰, in deren Mittelpunkt das gegenseitige Verstehen von individuellen Wünschen steht, abgelöst worden sei.²²¹ Sexualität galt – so wird es in der Studie von Giese und Schmidt veranschaulicht – zunächst als Ausdruck der empfundenen Liebe, sie wurde zu einem wesentlichen Bestandteil der Liebesbeziehung bzw. der „Bündnisehe“ und konnte unter diesen Bedingungen auch im Sinne der Moral als positiv bewertet werden.²²² Sexuelle Außenbeziehungen stellten aus diesem Grund eine potentielle Gefahr für die Bindung der PartnerInnen dar und mussten verurteilt werden.²²³ Unter den StudentInnen kam es jedoch bereits Mitte der 60er Jahre in Ansätzen zur Etablierung „einer Moral, die sich weniger an sozial formalisierten Verbindlichkeiten (Ehe) als an solchen der emotionalen Partnerbindung orientierte“²²⁴. Clement spricht hier über einen „Wandel von einer sozial-bezogenen Verbots-Orientierung auf eine individuelle und paarbezogene Gefühls-Orientierung“²²⁵, wobei die Untersuchungsergebnisse über die StudentInnen von 1966 am Beginn dieser Entwicklung stehen dürften. „Die Norm wird verprivatisiert, verpaart und emotionalisiert“²²⁶ und die Sexualität mit neuen Funktionen ausgestattet. Im Zuge der sexuellen Liberalisierung sei die Bedeutung der „Partnerbindungssexualität“²²⁷, welche die Sexualität mit der gegenseitigen und aufrichtigen Liebe verknüpft, von anderen zahlreichen Bedeutungsvarianten des Sexuellen, die beispielsweise

mindestens ein Partner/eine Partnerin untreu wurde, nannte neben dem Seitensprung auch andere ausschlaggebende Trennungsgründe. (Vgl. Schneider/Nunner, Untreue, 82.)

²¹⁶ Vgl. Clement, Sexualität im sozialen Wandel, 77.

²¹⁷ Ebd., 81.

²¹⁸ Ebd., 80.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd., 81.

²²¹ Vgl. ebd., 81, 82.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Ebd., 81.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

auf ein Freiheitsgefühl, die Erlebnisqualität bzw. die individuelle Befriedigung abzielen, überformt worden.²²⁸ Die Sexualität habe ihre Funktion nicht mehr wie in der „Bündnisehe“ vor allem im Sinne der Beziehungsstabilisierung erfüllt, sondern den individuellen Wünschen der PartnerInnen gedient, welche die Bedeutung der Sexualität untereinander aushandeln. Die von Clement angedeutete „Psychologisierung des moralischen Diskurses“²²⁹ lasse sich im Besonderen anhand der Frage nach den außerpartnerschaftlichen Sexualkontakten veranschaulichen. Nicht die Kategorien von ‚erlaubt‘ oder ‚verboten‘ wurden zur Diskussion über sexuelle Außenbeziehungen herangezogen; es wurde vielmehr danach gefragt, welche Bedeutung ein Seitensprung auf emotionaler Ebene hat und ob die PartnerInnen damit eine Form von Freiheit oder einen Vertrauensbruch bzw. eine Demütigung verbinden.²³⁰ Die Untreue wurde hier also nicht mehr in einem moralischen, sondern in einem emotionalen bzw. psychologischen Sinn verhandelt.

„Der entscheidende Schritt bei der Veränderung der Bündnisbeziehung durch die Verschmelzungsbeziehung und der parallelen Verschiebung des moralischen zu einem psychologischen Diskurs des Sexuellen ist die Verleugnung der Brücke zwischen Öffentlichem und Privatem. Die Bündnisbeziehung war auch eine *Institution*, die als solche öffentlicher Moral folgt. Die Verschmelzungsbeziehung ist gerade nicht als Institution gemeint und folgt ausschließlich privaten Regeln, die individuell neu bestimmt werden in einer partnerschaftlichen Auseinandersetzung, die unabhängig von öffentlichen Erwartungen und öffentlicher Moral sein will.“²³¹

Während Ulrich Clement den emotional-psychologischen Aspekt einer sich neu konstituierenden Verhandlungsmoral über (Un-)Treue betont, spricht Günter Burkart in seiner Abhandlung über eine Untersuchung von *Treue in Paarbeziehungen*²³² zwar ebenso von einer „Entmoralisierung“²³³ der Treue, konstatiert jedoch eine Entwicklung hin zu einer „utilitaristischen“ bzw. eher „pragmatischen“²³⁴ Lesart derselben.²³⁵ Treue habe, so die These von Burkart, an moralischer Wertigkeit verloren und werde zunehmend als ein für die Beziehung zweckmäßiges bzw. für deren Stabilität notwendiges Prinzip verstanden.²³⁶ Es handle sich um eine Diskursverschiebung von einer Moralisierung der (Un-)Treue, die mit

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Ebd., 80.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Ebd., 82.

²³² Günter Burkart, *Treue in Paarbeziehungen. Theoretische Aspekte, Bedeutungswandel und Milieu-Differenzierung*, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1991/4), 489-509.

²³³ Ebd., 502.

²³⁴ Ebd., 503.

²³⁵ Vgl. ebd., 503f.

²³⁶ Vgl. ebd., 503.

Kategorien von ‚erlaubt‘ oder ‚verboten‘ hantiert, hin zu einer „Vernunftmoral“²³⁷, zu einem pragmatischen Ansatz, der die Einhaltung der Treue im Sinne einer Kosten-Nutzen-Rechnung propagiert. Ulrich Clements beschriebener Prozess der ‚Psychologisierung der Sexualität‘ und damit der Treue, der die Frage nach emotionaler und sexueller Befriedigung in den Mittelpunkt rückte,²³⁸ muss als ein Zwischenschritt auf dem Weg von einer Moralisierung der Treue hin zu einer „Rationalisierung“²³⁹ derselben begriffen werden. Der Anspruch auf Treue sei, so Burkart, nicht mehr moralisch begründbar, sondern eine innerpartnerschaftliche Angelegenheit, die von den jeweiligen PartnerInnen ausgehandelt werden muss.²⁴⁰ Auch die von Ulrich Clement konstatierte Psychologisierung zielt auf die Verhandlungsmoral der BeziehungspartnerInnen, setzt jedoch andere Schwerpunkte. Während die Psychologisierung des Gegenstandes dazu anhält, sexuelle Treue zugunsten individueller Bedürfnisbefriedigung abzulehnen, propagiert die utilitaristische Auffassung von Treue deren Nutzen für die Beziehungsstabilität.²⁴¹ Untreue stelle demnach vielmehr einen „Vertragsbruch“²⁴² dar, als einen moralischen Fehltritt. Die Rationalisierung von Treue beziehe sich jedoch vor allem auf den Aspekt des Sexuellen, während das hier unter dem Begriff der „partnerschaftlichen Treue“ gefasste Loyalitätsprinzip bereits seit Mitte der 1980er Jahre einer „Remoralisierung“²⁴³ unterzogen worden sei.²⁴⁴ Mit den wachsenden Forderungen nach Aufrichtigkeit, Verständnis und Achtung, die vermehrt an die Beziehungen gestellt werden, könne die Treue im Sinne von gegenseitiger Unterstützung und Folgebereitschaft – nicht jedoch im Sinne sexueller Exklusivität – in einen „übergreifenden Wertkomplex“²⁴⁵ eingebunden werden, womit eine Bedeutungserhöhung derselben einhergeht.

„Es gibt zwar keinen dogmatischen Treue-Anspruch mehr [...] dafür gibt es aber Ansprüche auf Offenheit, Vertrauen, Wahrhaftigkeit, Rücksichtnahme, Gleichwertigkeit, Kommunikation usw. [...] Untreue kann zwar nicht mehr prinzipiell verboten werden, es wäre schwer, das Verbot zu legitimieren. Noch weniger legitim erscheint in dieser Perspektive jedoch Heimlichkeit und Verheimlichung. Gefordert ist Offenheit von Untreue.“²⁴⁶

²³⁷ Günter Burkart/Martin Kohli, Liebe, Ehe, Elternschaft. Die Zukunft der Familie. München 1992, 217.

²³⁸ Vgl. Clement, Sexualität im sozialen Wandel, 81.

²³⁹ Burkart, Treue in Paarbeziehungen, 504.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 505.

²⁴¹ Vgl. ebd., 503.

²⁴² Ebd., 505.

²⁴³ Ebd., 504.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 506f.

²⁴⁵ Ebd., 504.

²⁴⁶ Ebd.

Die These Burkarts von einer Rationalisierung bzw. einer Remoralisierung der Treue weist auf eine Stabilisierung des Konzepts der sexuellen sowie der partnerschaftlichen Treue hin, die in einer Reihe von weiteren Studien bestätigt wird.²⁴⁷ Die Familiensoziologie spricht daher nicht von einem „Bedeutungsverlust“ der Treue, sondern von einem „Bedeutungswandel“²⁴⁸.

Die Ergebnisse von Gunter Schmidts Untersuchung zum Sexualverhalten der StudentInnen aus dem Jahr 1996 sprechen ebenfalls für eine zunehmende Geltung des Treueanspruchs, denn während 1981 bereits ein Drittel der Befragten außereheliche Sexualkontakte hatte, war es 1996 nur mehr ein Fünftel.²⁴⁹ Treue sei, so Schmidt, nicht mehr an eine bestimmte Person gebunden, sondern an die emotionale Bindung gegenüber dieser Person. Bei schwindendem Gefühl und einer zunehmenden Unzufriedenheit mit der Beziehung werde auch der Treueanspruch aufgegeben, weshalb vielmehr von einer „zeitlich begrenzten Treue“²⁵⁰ gesprochen werden könne.²⁵¹ Die ebenfalls von Gunter Schmidt u.a. durchgeführte Drei-

²⁴⁷ In einer an jungen Männern aus Wien durchgeführten Verlaufsstudie (die erste Befragung fand im Jahr 1986, die zweite 1994 statt) wird die Bedeutung des Treueanspruchs deutlich. Bereits 1986 waren es 64% und 1994 66% der Teilnehmer, die sich eine monogame Beziehung wünschten. (Vgl. Reinprecht/Weiss, *Liebe und Treue*, 108.)

Eine Umfrage des *Sozialen Survey Österreich* aus dem Jahre 1986 ergab, dass 93% aller Befragten sexuelle Treue als eine für die Ehe wesentliche Grundlage befürworteten. (Vgl. Wilk/Mair, *Ehe und Familie*, 89.)

Die im Jahr 1990 von der Abteilung für Sexualforschung der Universität Hamburg durchgeführte Studie zur Jugendsexualität kam zu dem Ergebnis, dass die Befragten 1990 die Treue höher bewerteten als dies noch 1970 der Fall war. (Vgl. Schmidt, *Jugendsexualität*, 29.) Während 1970 noch 56% der Jungen und 73 % der Mädchen sexuelle Treue für wichtig erachteten und sich zugleich an ihren Anspruch hielten, waren es 1990 bereits 89% der jungen Männer und 95% der jungen Frauen. (Vgl. Schmidt, *Changes in Adolescents' Sexuality*, 506.)

Eine österreichische Erhebung zu den Liebesauffassungen der Geschlechter aus dem Jahr 1991 ergab, dass hinsichtlich der Untreue eine Geschlechterdifferenz zu verzeichnen ist, wonach 29% der befragten Männer und nur 14% der Frauen von außerparterschaftlichen Sexualkontakten berichteten. (Vgl. Reinprecht/Weiss, *Liebe und Treue*, 100.) Mittels jener Untersuchung sollte der Zusammenhang von Treue und den verschiedenen Beziehungstypen – „traditioneller Typ“: „Liebe mit Rollenverpflichtung“, „romantischer Liebestyp“: „Liebe ohne Rollenverpflichtung“, „institutioneller Liebestyp“: „Rollenverpflichtung ohne Liebe“ und der „anomische Liebestyp“ – (ebd., 102) geklärt werden. Die konstatierte geschlechtsspezifische Differenzierung sei von dem jeweiligen Beziehungs- bzw. Liebestyp abhängig, wonach die größte Geschlechterdifferenz innerhalb der traditionellen Ehe, die Liebe und Rollenverpflichtung verknüpft, bestehe: Männer werden hier dreimal so häufig untreu wie ihre PartnerInnen. (Vgl. ebd., 103.) Die geschlechtsspezifischen Unterschiede spitzen sich also noch einmal zu, wenn man nach den Gründen für die Treue fragt. Frauen, so die Ergebnisse der Studie, sind treu, wenn sie sich mit ihrer Rollenverpflichtung identifizieren. Die Treue von Männern ist hingegen von ihrer Zufriedenheit mit der Institution (Ehe, Partnerschaft) abhängig. Die männliche Treue sei „stärker ritualisiert und außengeleitet“ (ebd., 101) als die weibliche Treue, die im Besonderen von der Verknüpfung von Liebe und Rollenverpflichtung abhängig sei. Die Liebe erfülle daher, so formulieren es Christoph Reinprecht und Hilde Weiss, „für die ungleichheitserzeugende Geschlechterordnung eine stabilisierende Funktion“ (ebd., 103).

²⁴⁸ Reinprecht/Weiss, *Liebe und Treue*, 87.

²⁴⁹ Vgl. Schmidt, *Kinder der sexuellen Revolution*, 75. Geschlechtsspezifische Unterschiede, die in der Studie von 1966 noch deutlich hervortraten, wurden in den späteren Untersuchungen relativiert. Da es 1966 verabsäumt wurde, nach den sexuellen Außenbeziehungen in festen Partnerschaften zu fragen, kann ein Vergleich der Veränderung des Treueanspruchs nur zwischen 1981 und 1996 gezogen werden. Treue gewinnt auch hier wieder vermehrt an Bedeutung. Außerpartnerschaftliche Sexualkontakte würden 1996 zudem als problematischer beurteilt werden, als noch 1981. (Vgl. ebd.) Gunter Schmidt nimmt hier auf die von Giese und Schmidt im Jahr 1966 durchgeführte Studie sowie auf Ulrich Clements Untersuchung aus dem Jahr 1981 Bezug.

²⁵⁰ Ebd., 78.

²⁵¹ Vgl. ebd.; bzw. Reinprecht/Weiss, *Liebe und Treue*, 99.

Generationen-Studie aus dem Jahr 2002 bestätigt den hier angekündigten Bedeutungszuwachs der Treue noch einmal, wonach von allen Altersgruppen über 90% das Konzept der sexuellen Treue befürworteten und es sich in nur 1% bis 2% der sexuellen Beziehungen um außerpartnerschaftliche Sexualkontakte handelte.²⁵² Burkarts Studie über *Treue in Paarbeziehungen*²⁵³ aus 1989 zeigt jedoch, dass sich die mit dem Individualisierungsprozess einhergehenden Bedeutungsverschiebungen der Treue nicht linear bzw. gleichmäßig entwickeln, sondern milieuspezifisch wirksam werden.²⁵⁴ Die Dimensionen der in den 1980er Jahren einsetzenden Bedeutungsveränderung des Konzepts der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue lassen sich mit einem Zitat von Günter Burkart folgendermaßen beschreiben:

„Was sich aber im Verlauf des Individualisierungsprozesses ändert, ist die Bedeutung von Treue. Treue verliert an moralischer Kraft. Die Diskussion über Treue, Untreue und Eifersucht ist ‚psychologisiert‘ worden. Man fragt nicht mehr: Ist es moralisch richtig oder falsch? – Sondern: Tut es mir gut, tut es der Beziehung gut? Teilweise ist die Diskussion auch stärker vernunftorientiert, an Zweckmäßigkeitsüberlegungen ausgerichtet: Schadet es der Beziehung? Was bringt es? Ist der persönliche ‚Gewinn‘ durch einen Seitensprung wirklich so groß, dass er sich lohnt – oder ist der Schaden größer, den er anrichtet?“²⁵⁵

²⁵² Vgl. Schmidt/Matthiesen/Dekker u.a. Spätmoderne Beziehungswelten, 133. Als wesentliches Ergebnis der Befragung muss hier zudem festgehalten werden, dass die meisten der Befragten, die bereits sexuelle Außenbeziehungen hatten, diese nicht aufgrund von Problemen innerhalb der bestehenden Partnerschaft eingingen, sondern weil sie sich zu einem anderen Mann oder einer anderen Frau entweder sexuell oder emotional hingezogen fühlten. (Vgl. ebd., 135.)

²⁵³ Günter Burkart, *Treue in Paarbeziehungen*. Theoretische Aspekte, Bedeutungswandel und Milieu-Differenzierung, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1991/4), 489-509.

²⁵⁴ Vgl. ebd., 490f. Der hier zitierte Artikel bezieht sich auf einen Forschungsbericht, der die Ergebnisse von 42 Interviews zum Thema Paarbeziehung zusammenfasst: Günter Burkart/Beate Fietze/Martin Kohli, *Liebe, Ehe, Elternschaft*. Eine qualitative Untersuchung über den Bedeutungswandel von Paarbeziehungen und seine demographischen Konsequenzen. Wiesbaden 1989. Burkart geht davon aus, dass Individualisierungstendenzen und die damit einhergehenden Wahlmöglichkeiten hinsichtlich der Gestaltung der eigenen Biographie besonders im Alternativmilieu an Boden gewonnen und dort zu einem Bedeutungsverlust von Treue beigetragen hätten, während Treue im Arbeitermilieu, das von Individualisierungstrends weitgehend unberührt blieb, weiterhin im Sinne der Moral verhandelt werde. (Vgl. ebd., 496f.) Eine Stabilisierung von Treue sei jedoch in allen untersuchten Milieus zu beobachten; der wesentliche Unterschied liege in der moralischen oder utilitaristischen Begründung der Treue. Während im Alternativmilieu und bei den Berliner AkademikerInnen die Prinzipien sexueller Treue stark hinterfragt worden seien, sei es im technischen und ländlichen Umfeld sowie im Arbeitermilieu noch nicht zur Reflexion der Treuekonzeptionen gekommen. Anders als unter den TechnikerInnen und AkademikerInnen werde Untreue im Arbeitermilieu nicht als Symptom für eine Krise innerhalb der Partnerschaft, sondern als die eigentliche Krise, welche die gegenseitige Liebe fundamental in Frage stellt, verstanden. (Vgl. ebd., 497.) Während die Treue hier zu einem Synonym von Liebe avanciere, beziehe sich die Einhaltung der Treue im ländlichen Milieu auf den Zusammenhalt der Familie und den guten Ruf. Es sei jedoch nicht der Betrüger, der um sein Image fürchten müsse, sondern der Betrogene, der sich für den Betrug seiner Frau und die Tatsache, diesen nicht bemerkt zu haben, schämen müsse. Laut Burkart werde Treue im ländlichen Milieu im Jahr 1989 noch immer im Sinne der Doppelmoral, wonach der Frau eine größere Treueverpflichtung zukomme, verhandelt. (Vgl. ebd., 496.)

²⁵⁵ Burkart/Kohli, *Liebe, Ehe, Elternschaft*, 231.

Aus den bisherigen Ausführungen zur Soziologie der Treue und zum gesellschaftlichen Kontext der 1950er bis 1970er Jahre ergeben sich folgende, im Laufe der Arbeit zu beantwortende Hauptfragestellungen:

- 1) In Anlehnung an die von Ulrich Clement und Günter Burkart propagierte Diskursverschiebung von Treue als einem moralischen Prinzip hin zur „Psychologisierung“ oder „Rationalisierung“ des Treueanspruchs, muss danach gefragt werden, ob es auch in den Spielfilmen der 1950er bis 1970er Jahre zu einer „Entmoralisierung“ bzw. Individualisierung des Konzeptes der Treue kommt? Werden sexuelle Außenbeziehungen im Sinne der Sittlichkeit und Moral erörtert oder aber im Sinne der Partnerschaft, innerhalb derer die jeweiligen PartnerInnen die für sie spezielle Bedeutung des außerehelichen oder außerpartnerschaftlichen Koitus verhandeln? Mit anderen Worten: Verliert der Treueanspruch zusehends an Selbstverständlichkeit, sodass Treue zur Verhandlungssache zwischen den PartnerInnen avanciert?
- 2) Wann kommt es zur Abkehr von Konzepten der Treue oder Monogamie bzw. welche milieuspezifischen Differenzierungen nehmen die Filme diesbezüglich vor?
- 3) Ist Treue eine geschlechtsspezifische Eigenschaft bzw. ein Grundzug des weiblichen oder männlichen Geschlechts? Stellt der Treuebruch der Frau – wie im bürgerlichen Entwurf – eine Beeinträchtigung der männlichen Ehre dar?
- 4) Wird außerpartnerschaftlicher Koitus als ein Krisensymptom verhandelt, das auf vermeintliche Probleme innerhalb der Beziehung aufmerksam macht bzw. wird er als ein Zeichen für eine unglückliche Partnerschaft interpretiert? Kommt es zu einer Gleichsetzung von Liebe und Treue, wonach jede Form der Untreue als Hinweis auf das Schwinden der Liebe verstanden werden könne?

3. Theoretische Rahmung und methodische Vorgehensweise

Ausgehend von der Frage nach dem Bedeutungsnetz, das die Filme um den Begriff der sexuellen bzw. partnerschaftlichen Treue spannen, sowie dem filmischen Repertoire an Handlungsanleitungen und Verhaltensschemata, die in Form konkreter Praktiken den Themenkomplex der Treue definieren und ausgestalten, stellt der folgende Abschnitt die dieser Arbeit zugrunde liegende theoretische Rahmung sowie die methodische Vorgehensweise dar.

3.1 Diskursanalyse – eine Annäherung

Um die in Spielfilmen der 1950er bis 1970er Jahre produzierten Bedeutungsmuster der sexuellen und partnerschaftlichen Treue aufzuschlüsseln, sollen die Ausführungen Siegfried Jägers zur „kritischen Diskursanalyse“²⁵⁶ und Achim Landwehrs Überlegungen zu einer „historischen Diskursanalyse“²⁵⁷ adaptiert und auf die Analyse von Spielfilmen angewandt werden. Sowohl Eva und Dirk Fritsch als auch Lothar Mikos haben in ihren Abhandlungen zur Filmanalyse auf die Beschäftigung mit Film im Sinne einer Diskursanalyse verwiesen, die Film als „bedeutungsvollen Medientext“²⁵⁸ begreift und danach fragt, „wie sich die gesellschaftlichen Diskurse in den Film- und Fernsichttexten materialisieren und wie die diskursiven Praktiken in der Produktion und Rezeption wirksam werden können“²⁵⁹. Die Diskursanalyse beschäftigt sich mit der Herstellung von gesellschaftlichen „Formen des Wissens und der Wirklichkeit“²⁶⁰, fragt nach den Bedeutungen, welche die Menschen ihrer Umwelt zuweisen, um diese sinnhaft erscheinen zu lassen, und stellt all jene Selbstverständlichkeiten und Evidenzen in Frage, die ihrer eigenen Geschichtlichkeit entledigt wurden.²⁶¹ In Anlehnung an diskurstheoretische Überlegungen sollen gesellschaftliche Gegenstände – all das, was zu einem gegebenen Zeitpunkt als anerkannt oder wahr gilt –, etwa Normen, Moralvorstellungen und Werthaltungen nicht als natürlich, im Sinne einer objektiven Wirklichkeit, sondern als soziale Tatbestände verstanden werden, die kulturell

²⁵⁶ Siegfried Jäger, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster 32001 (1993).

²⁵⁷ Achim Landwehr, Historische Diskursanalyse. Frankfurt am Main 2008.

²⁵⁸ Eva Fritsch/Dirk Fritsch, Filmzugänge. Strukturen und Handhabung. Köln 2010, 46.

²⁵⁹ Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2003, 272.

²⁶⁰ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 18.

²⁶¹ Vgl. Jäger, Kritische Diskursanalyse, 112.

überformt und daher auch historisch veränderbar sind.²⁶² Die dem Konzept des Treuseins eingeschriebenen Bedeutungen und Vorstellungen sowie alle daran anknüpfenden Gefühlszustände sind das Produkt gesellschaftlicher Konstruktionsprozesse und damit einem Wandel unterworfen. Die Annahme, dass ein Treuebruch die Liebe innerhalb der Zweierbeziehung in Frage stellen würde, ist daher keine logische Konsequenz, sondern gibt lediglich Aufschluss darüber, wie die Vorstellungen von Liebe und Treue zueinander in Beziehung gesetzt werden. Partnerschaftliche und sexuelle Treue kann demnach nicht als eine universelle Tugend, als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt werden, sondern wird hier als ein Diskursprodukt verstanden, das sich über das Sprechen und die soziale Praxis der AkteurInnen erst konstituiert. Es handelt sich um eine „diskursive Formation“²⁶³, deren Bedeutungsebenen es mittels diskursanalytischer Methoden aufzuschlüsseln gilt.

Der Begriff des „Diskurses“ umfasst all jenes, das innerhalb einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt „sagbar, denkbar und machbar“²⁶⁴ ist, als wahr gilt und als selbstverständlich und sinnhaft verstanden wird.²⁶⁵ Achim Landwehr definiert Diskurs in Anlehnung an den Diskurstheoretiker Michel Foucault als „eine Ordnung [...], die den mit diesem Diskurs vertrauten Subjekten das gemeinsame Denken, Sprechen und Handeln erlaubt“²⁶⁶. Diskurse strukturieren die Aussagen, die in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Thema gemacht werden, um so den Gegenstand, von dem sie handeln, erst hervorzubringen.²⁶⁷ „Diskurs wird man eine Menge von Aussagen nennen, insoweit sie zur selben diskursiven Formation gehören. [...] Er wird durch eine begrenzte Zahl von Aussagen konstituiert, für die man eine Menge von Existenzbedingungen definieren kann.“²⁶⁸ Diskurs beschreibt den „Fluß von Wissen durch die Zeit“²⁶⁹, eines Wissens um die vermeintliche ‚Wahrheit‘ und die ‚Wirklichkeit‘, die nicht „prädiskursiv“²⁷⁰ existiert, sondern selbst als „diskursiver Effekt“²⁷¹ zu verstehen ist. Diskurse bezeichnen keine „zweiten Naturen, die den Dingen in ihrer Eigentlichkeit übergestülpt würden“²⁷² und diese repräsentieren, sie stellen die ‚Wirklichkeit‘ nicht bloß dar, sondern – und darin besteht ihre produktive Kraft²⁷³ – erzeugen

²⁶² Vgl. Landwehr, Historische Diskursanalyse, 167.

²⁶³ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 111.

²⁶⁴ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 21.

²⁶⁵ Vgl. ebd., 21f.

²⁶⁶ Ebd., 67.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 80.

²⁶⁸ Michel Foucault, Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main ⁸1997, 170, zitiert nach: ebd., 72.

²⁶⁹ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 129.

²⁷⁰ Ebd., 125.

²⁷¹ Ebd., 129.

²⁷² Landwehr, Historische Diskursanalyse, 91.

²⁷³ Vgl. ebd., 21.

Aspekte der ‚Wirklichkeit‘ und das dazugehörige Wissen darüber.²⁷⁴ Da die ‚Wirklichkeit‘ stets „diskursiv vermittelt“²⁷⁵ ist, gibt es keinen Weg, der hinter die Diskurse führt.²⁷⁶ Sie sind jedoch nicht ausschließlich als „produktiv“, sondern ebenso als „repressiv“²⁷⁷ zu begreifen, da sie darüber bestimmen, welche Aussagen möglich oder unzulässig sind und so die Grenzen des Sagbaren determinieren.²⁷⁸

Diskurse produzieren „Formen des Wissens und der Wirklichkeit“²⁷⁹, sie entscheiden darüber, welches Wissen als richtig und welches als unnütz oder falsch zu beurteilen ist, sie trennen das Normale vom Anormalen, üben also „(Definitions-)Macht“²⁸⁰ aus, die sie unweigerlich in die gesellschaftlichen Machtbeziehungen verstrickt.²⁸¹ Jürgen Link definiert Diskurs als „eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon Handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon Macht ausübt“²⁸². Denn die diskursiv produzierten „Formen des Wissens und der Wirklichkeit“²⁸³, die in einer bestimmten historischen Situation als selbstverständlich und sinnhaft betrachtet werden, bestimmen gleichsam die Wahrnehmung sowie das Verhalten der Individuen. Diskurse konstituieren damit die soziale Praxis der Subjekte, die mittels Sprechakten und Handlungen der Wirklichkeit Bedeutung zuschreiben, um ihrerseits im Diskurs produktiv zu werden und diesen mitzugestalten.²⁸⁴

Begreift man Diskurse als „Verläufe oder Flüsse von sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“²⁸⁵ muss weiters darauf hingewiesen werden, dass es sich niemals um endgültige oder fixierte Bedeutungen handelt, sondern stets die Möglichkeit der Transformation sowie der Produktion von neuen Bedeutungsinhalten besteht. Siegfried Jäger unterscheidet zwischen herrschenden oder „hegemonialen Diskursen“²⁸⁶ und davon divergierenden „Diskurspositionen“²⁸⁷, die er als „Gegen-Diskurse“²⁸⁸ bezeichnet. Abweichungen vom hegemonialen Diskurs sowie das Konkurrieren verschiedener Diskurspositionen verweisen auf die Spielräume, innerhalb deren Grenzen auch alternative, dem Diskurs widersprechende

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Ebd., 78.

²⁷⁶ Vgl. ebd., 91.

²⁷⁷ Ebd., 21.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd., 18.

²⁸⁰ Ebd., 73.

²⁸¹ Vgl. Jäger, Kritische Diskursanalyse, 128.

²⁸² Jürgen Link, Was ist und was bringt Diskurstaktik, in: kultuRRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 2 (1983a), 60-66, hier 60, zitiert nach: ebd., 128.

²⁸³ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 18.

²⁸⁴ Vgl. Jäger, Kritische Diskursanalyse, 151.

²⁸⁵ Ebd., 158.

²⁸⁶ Ebd., 165.

²⁸⁷ Ebd., 164.

²⁸⁸ Ebd., 165.

Aussagen formuliert werden können. Sie sind jedoch stets auf den Diskurs bezogen, mit diesem verschränkt und selbst als diskursiv geregelt zu verstehen.²⁸⁹ Achim Landwehr unterscheidet zwischen „logisch stabilisierten“ und „logisch nicht stabilisierten Diskursen“²⁹⁰, wobei es sich bei ersteren vor allem um spezialisierte, beispielsweise wissenschaftliche oder juristische Diskurse handelt, die eng mit einer bestimmten Institution verknüpft sind und deren Variationsbreite an Aussagemöglichkeiten daher eher als gering zu betrachten ist.²⁹¹ Im Gegensatz dazu werden „logisch nicht stabilisierte Diskurse“, wie etwa in der Politik, nicht von einer einzigen Diskursposition bestimmt. Ist ein größerer Abstand zwischen Diskurs und Institution gegeben, könne – so Landwehr – das logisch Sagbare nicht einfach bestimmt werden.²⁹² Diesbezüglich wäre beispielsweise nach der Verschränkung des Treuediskurses mit der Institution der katholischen Kirche und nach deren Dominanz und definitorischem Machtpotential innerhalb des „diskursiven Feldes“²⁹³ zu fragen. Die vorliegende Arbeit untersucht jedoch nicht den Zusammenhang zwischen Religionszugehörigkeit und Treuevorstellungen. Sie schlägt einen anderen Forschungsweg ein und fragt nach den Bedeutungsformen der partnerschaftlichen und sexuellen Untreue in Spielfilmen und nach deren Beitrag zum Treuediskurs der 1950er bis 1970er Jahre.

„Der Diskurs als historisches Phänomen lässt sich in seiner Gesamtheit als die Menge all jener textlichen, audiovisuellen, materiellen und praktischen Hervorbringungen beschreiben, die das Thema des Diskurses in irgendeiner Weise behandeln oder auch nur nebenher streifen.“²⁹⁴

Die Untersuchung von Wissensordnungen kann sich demnach nicht ausschließlich auf die sprachliche Ebene, also Redeweisen im engen Sinne, konzentrieren und schließt daher alle menschlichen Aktivitäten ein, denen Bedeutung oder Sinn zugewiesen wird.²⁹⁵ Wie Achim Landwehr mehrmals verdeutlicht, trägt jede Aktion bzw. Tätigkeit zur Konstituierung eines oder mehrerer Diskurse bei, weshalb die Unterscheidung in diskursive und nichtdiskursive Praktiken aufgegeben werden könne.²⁹⁶

„Wenn Diskurs also tatsächlich eine Kategorie sein soll, die die Hervorbringung soziokultureller Wirklichkeit und die Aufladung dieser Wirklichkeit mit Bedeutungs-

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 129.

²⁹¹ Vgl. ebd., 129f.

²⁹² Vgl. ebd., 129.

²⁹³ Ebd., 138.

²⁹⁴ Ebd., 102.

²⁹⁵ Vgl. ebd., 77.

²⁹⁶ Vgl. ebd., 95.

formen bezeichnet, dann kann sich dies nicht auf sprachliche Aktivität beschränken. In diesem Sinne gibt es in der Tat kein Außerhalb des Diskurses, denn entweder ist uns die Wirklichkeit in vielfältigen Formen diskursiv vermittelt oder sie ist gar nicht.“²⁹⁷

Diskursanalyse fragt nach der Menge an Aussagen, die zu einem bestimmten Thema zu einer bestimmten Zeit und auf einer bestimmten „diskursiven Ebene“²⁹⁸ – der Politik, der Medien, der Wissenschaft usw. – getätigt werden und deren regelmäßiges Auftreten den Diskurs und damit einen Aspekt der Wirklichkeit konstituieren. In Anlehnung an die Terminologie Siegfried Jägers stellen Spielfilme eine von vielen möglichen „Diskursebenen“²⁹⁹ dar, die dazu herangezogen werden können, um Auskunft über einen bestimmten „Diskursstrang“³⁰⁰ – hier den der (Un-)Treue – zu erlangen. Die einzelnen „Diskursfragmente“³⁰¹, die Aussagen zu einem bestimmten Themenkomplex beinhalten, bilden die jeweiligen, thematisch voneinander abgrenzbaren Diskursstränge, die sich miteinander verschränken, aufeinander beziehen und in ihrer Vollständigkeit den „gesellschaftlichen Gesamtdiskurs“³⁰² bestimmen.

Die Wirkung des einzelnen Diskursfragments – beispielsweise einer Textzeile oder Filmszene, die eine Aussage über den Bedeutungskomplex der Treue trifft, – muss von der Wirkung des Diskurses unterschieden werden.

„Der einzelne Text [Film] wirkt minimal und kaum spür- und erst recht schlecht nachweisbar; demgegenüber erzielt der Diskurs mit seiner fortdauernden Rekurrenz von Inhalten, Symbolen und Strategien nachhaltige Wirkung, indem er im Laufe der Zeit zur Herausbildung und Verfestigung von ‚Wissen‘ führt.“³⁰³

Die Aussagen eines Individuums sowie die in Tageszeitungen, Literatur oder Filmen transportierten Aussagen haben stets überindividuellen Charakter, da sie den Diskurs strukturieren und ihrerseits vom jeweiligen Diskurs strukturiert und organisiert werden.³⁰⁴ Die Diskursanalyse ist in ihrem Vorhaben der Untersuchung von Diskurssträngen auf einzelne, individuelle Aussagen angewiesen, die sie jedoch als Elemente des sozialen Diskurses und damit als überindividuelle Zeugnisse begreift bzw. analysiert und dabei auf die Regelmäßigkeit ihres Auftretens achtet. Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, bezieht sich der Begriff der Aussage nicht ausschließlich auf Sprechakte, sondern ebenso auf

²⁹⁷ Ebd., 78.

²⁹⁸ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 163.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd., 160. Im Folgenden werden die Begriffe „Diskurs“ und „Diskursstrang“ synonym verwendet.

³⁰¹ Ebd., 159.

³⁰² Ebd., 166.

³⁰³ Ebd., 170.

³⁰⁴ Vgl. ebd., 148; bzw. Landwehr, Historische Diskursanalyse, 127.

Gegenstände, Gesten und Praktiken, die der ‚Wirklichkeit‘ Bedeutung zuschreiben, Sinn erzeugen und Bewusstsein formen.³⁰⁵ Da es nicht das einzelne Diskursfragment ist, das bewusstseinsbildend und wirklichkeitskonstituierend wirkt, sondern der Diskurs bzw. Diskursstrang, muss eine gewisse Menge an Diskursfragmenten untersucht und einer Strukturanalyse unterzogen werden, um so den jeweiligen Diskursstrang beschreiben zu können.³⁰⁶

3.2 Korpusbildung

Eine Analyse des Diskursstrangs der (Un-)Treue in Spielfilmen, die danach fragt, welche Bedeutungsebenen in Filmen hinsichtlich des Treuseins bzw. Untreuseins transportiert werden und welchen Beitrag Spielfilme zum (Un-)Treuediskurs leisten, kann sich nicht auf die Untersuchung von einigen wenigen Filmen beschränken, sondern erfordert die Bildung eines Korpus, das die Öffnung des Untersuchungsfeldes ermöglicht und voreilige Einschränkungen dessen vermeidet.

„Ein zentrales Kriterium für die Korpusbildung ist dabei die Wiederholung und die Gleichförmigkeit von immer wieder ähnlich Gesagtem oder Geschriebenem. Denn es ist dieser Charakter diachroner Reihung und synchroner Häufigkeit von miteinander verbundenen Aussagen, der die Diskursanalyse empirisch begründet.“³⁰⁷

³⁰⁵ Vgl. Landwehr, Historische Diskursanalyse, 110.

³⁰⁶ Vgl. Jäger, Kritische Diskursanalyse, 184.

³⁰⁷ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 102.

Filmkorpus:³⁰⁸

Titel	Produktionsland, Produktionsjahr	Originaltitel	Erstausstrahlung: Österreich, Deutschland
Ehekrieg	USA: 1949	Adam's Rib	Ö: 1952, D: 1952
Sklavin des Herzens	UK: 1949	Under Capricorn	Ö: 1951, D: 1950
Die große Leidenschaft	UK: 1949	The Passionate Friends	Ö: 1949, D: 1949
Vagabunden der Liebe	Ö: 1949	Vagabunden der Liebe	Ö: 1949, D: 1950
Der Reigen	F: 1950	La ronde	Ö: 1951, D: 1950
Die Sünderin	D: 1951	Die Sünderin	Ö: 1951, D: 1951
Das Ende einer Affäre	USA: 1955	The End of the Affair	Ö: 1956, D: 1955
Ehe in Fesseln	USA: 1955	Queen Bee	Ö: 1956, D: 1956
Das Lächeln einer Sommernacht	S: 1955	Sommarnattens leende	D: 1958
Das verflixte 7. Jahr	USA: 1955	The Seven Year Itch	Ö: 1955, D: 1955
Die tätowierte Rose	USA: 1955	The Rose Tattoo	Ö: 1956, D: 1956
Nachtclub-Affären	USA: 1955	Love Me or Leave Me	Ö: 1956, D: 1956
Geheimnisse einer Ehe	D: 1956	Geheimnisse einer Ehe	D: 1956
Und immer lockt das Weib	F/I: 1956	Et Dieu ... créa la femme	D: 1957
Die Liebenden	F: 1958	Les amants	D: 1959
Der Weg nach oben	UK: 1959	Room at the Top	Ö: 1960, D: 1959
Die Wahrheit	F/I: 1960	La vérité	D: 1960
Eine Frau ist eine Frau	F/I: 1961	Une femme est une femme	D: 1961
Fieber im Blut	USA: 1961	Splendor in the Grass	D: 1962
Jules und Jim	F: 1962	Jules et Jim	Ö: 1962, D: 1962
Die süße Haut	F: 1964	La peau douce	D: 1965
Eine verheiratete Frau	F: 1964	Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964	Ö: 1965, D: 1965
Gertrud	DK: 1964	Gertrud	D: 1969
Küss mich, Dummkopf	USA: 1964	Kiss Me, Stupid	D: 1964
Über die Liebe	F/I: 1964	De l'amour	D: 1965
Was gibt's Neues, Pussy?	F/USA: 1965	What's New Pussycat?	Ö: 1965, D: 1965

³⁰⁸ Die Filmdaten sind der Internet Movie Database entnommen: Internet Movie Database, online unter: <http://www.imdb.com> (7.7.2012).

Die Gräfin von Hong Kong	USA/UK: 1967	A Countess from Hong Kong	D: 1967
Geraubte Küsse	F: 1968	Baisers volés	D: 1969
Die untreue Frau	I/F: 1969	La femme infidèle	D: 1972
Ein Hauch von Sinnlichkeit	USA: 1969	The Appointment	D: 1969
Meine Nacht bei Maud	F: 1969	Ma nuit chez Maud	D: 1970
Die Geliebte des Anderen	F/I: 1970	Qui?	D: 1971
Händler der vier Jahreszeiten	D: 1971	Händler der vier Jahreszeiten	D: 1971
Die bitteren Tränen der Petra von Kant	D: 1972	Die bitteren Tränen der Petra von Kant	D: 1972
Szenen einer Ehe	S: 1973	Scener ur ett äktenskap	D: 1975

Ergänzende Filme:³⁰⁹

Der große Gatsby	USA: 1949	The Great Gatsby
Der Stachel des Bösen	USA: 1949	Beyond the Forest
Gefangen	USA: 1949	Caught
Zum Zerreißen gespannt	USA: 1949	Tension
All meine Sehnsucht	USA: 1953	All I Desire
Es gibt immer ein morgen	USA: 1956	There's Always Tomorrow

Die aus unterschiedlichen Produktionsländern und unterschiedlichen Stilrichtungen stammenden 35 Spielfilme, die allesamt in Österreich und/oder der damaligen Bundesrepublik Deutschland aufgeführt wurden und damit den Treuediskurs mitkonstituierten, zeichnen sich – wie noch zu zeigen sein wird – durch die Regelmäßigkeit der aufgetretenen Aussagen und Bedeutungszuweisungen hinsichtlich des Treuseins bzw. Untreuseins aus. Eine vorzeitige Einschränkung des Korpus gemäß der verschiedenen Stilrichtungen, wonach Filme der Nouvelle Vague oder des Neuen Deutschen Films im Gegensatz zu Hollywood-Kassenschlagern beispielsweise auszuschließen wären, da sie – so könnte man meinen – ohnehin keine gesellschaftlich allgemeingültigen und repräsentativen Wertungen einbringen

³⁰⁹ Filme, die innerhalb des Untersuchungszeitraumes im deutschsprachigen Raum nicht zur Aufführung gelangten und daher nicht in den Korpus aufgenommen wurden, jedoch aus Illustrationszwecken oftmals erwähnt werden.

würden, sollte vermieden werden. Die Beschränkung auf einen Filmstil würde zum einen eine nicht vorhandene Homogenität des Materials suggerieren und zum anderen den vorab ausgeschlossenen Regisseuren hinsichtlich des Treue-Themas eine Diskursposition unterstellen, die jedoch mittels der Diskursanalyse erst zu ermitteln ist.

Die Kriterien für die Auswahl der Filme orientierten sich daher nicht an Genre, Stilrichtung oder Produktionsland, sondern an der inhaltlichen Aufarbeitung des Treuethemas sowie an der Gleichförmigkeit des Gezeigten. Der Filmkorpus setzt sich aus 35 Spielfilmen zusammen, die zwischen 1949 bis 1975 entweder in Deutschland und/oder Österreich aufgeführt wurden und sich explizit mit dem Thema des sexuellen Betrugs auseinandersetzen. Es wurden nur solche Filme gewählt, die sich vordergründig mit der Beziehung der PartnerInnen bzw. dem Treuebruch beschäftigen, diesen als ihr Hauptthema wählen und nicht bloß in einem Nebenstrang der Erzählung aufgreifen. Dabei handelt es sich um amerikanische, deutsche, österreichische, schwedische, französische, britische und dänische Produktionen, die verschiedenen Genres – Melodram, Drama, Romanze, Komödie, Autorenfilm – zugeordnet werden können. Mittels des umfassenden Filmbestandes sollte geklärt werden, mit welchen Entwürfen der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue das deutsche bzw. österreichische Publikum der 1950er, 1960er und frühen 1970er Jahre konfrontiert wurde. Der Untersuchungszeitraum von über 25 Jahren erforderte eine „diachrone Analyse“³¹⁰ des Diskursstranges und die Gegenüberstellung zeitlich verschiedener Diskursfragmente. Siegfried Jäger, der sich in seiner Anleitung zur kritischen Diskursanalyse ausschließlich auf Texte konzentriert, schlägt diesbezüglich den Vergleich von zwei oder mehreren „synchrone Schnitten“³¹¹, von „Querschnitten“ durch den Diskursstrang – beispielsweise den Vergleich zweier Jahrgänge einer Zeitung mit zeitlicher Distanz – vor, um so die Veränderung des zu untersuchenden Diskursstranges zu ermitteln.³¹² Da es sich jedoch als besonders schwierig gestaltete, für den zu analysierenden Zeitraum überhaupt genügend Spielfilme, die sich explizit mit dem Thema der Treue auseinandersetzen, zu finden bzw. Zugang zu diesen zu bekommen und die Filmproduktion im Unterschied zu Zeitungsartikeln mindestens mehrere Monate in Anspruch nimmt, war es nicht möglich, synchrone Schnitte im Sinne Siegfried Jägers vorzunehmen. Solche würden eine gewisse Häufung an Spielfilmen zu einem bestimmten Zeitpunkt, innerhalb eines bestimmten Jahres, voraussetzen; eine solche kam jedoch nicht zustande. Die 35 Filme sind gleichmäßig über den Untersuchungszeitraum verteilt und zeitlich oftmals nur ein bis zwei Jahre voneinander entfernt, wobei nicht das

³¹⁰ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 200.

³¹¹ Ebd., 188.

³¹² Vgl. ebd., 188f.

Produktionsjahr, sondern das Jahr der Ausstrahlung in Österreich oder der BRD berücksichtigt wurde. Um dennoch einer diachronen Analyse des Diskursstranges der Treue gerecht zu werden, wurden zwei Schnittmengen gebildet, von denen eine die Filme zwischen 1949 und 1959 und die andere jene Filme beinhaltet, die zwischen 1960 und 1975 im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gelangten. Die Entscheidung für diese Trennung erfolgte nicht vorab bzw. aufgrund des Übergangs in ein neues Jahrzehnt, sondern ergab sich nach Sichtung des Materials, das sich ab 1960 hinsichtlich der Darstellung von Beziehungsformen und der Bewertung der Treue verändert.

In Anlehnung an diskursanalytische Überlegungen muss zuletzt die Frage nach der „qualitativen Vollständigkeit“³¹³ des Filmkorpus aufgeworfen werden. Ein Diskursstrang ist in seiner Qualität nur dann vollständig dokumentiert, wenn keine neuen Aussagen, also Bedeutungszuweisungen, mehr zutage treten.³¹⁴ Obwohl die vorliegende Arbeit dieser Forderung nicht zur Gänze nachkommen kann und wahrscheinlich nicht alle überhaupt möglichen Aussagen von Spielfilmen zum Thema Treue zusammengetragen wurden, ermöglicht es die Strukturanalyse von 35 Spielfilmen dennoch, auf Tendenzen und Schwerpunkte hinzuweisen und – was noch wesentlicher erscheint – den „hegemonialen Diskurs“³¹⁵ in seiner Grundstruktur darzulegen. Bevor jedoch die Methodik der Filmanalyse sowie die konkreten, an den Filmkorpus herangetragenen Fragestellungen vorgestellt werden, gilt es die Ansätze der Skripttheorie, auf die sich die vorliegende Arbeit bezieht, zu skizzieren, um jene in den Filmen dargestellten Handlungsweisen im Sinne der Diskursanalyse als Aussagen zu begreifen.

3.3 Soziale Skripte

Die im Film angebotenen Verhaltensmodelle, die sich auf die Praxis der Untreue und alle damit in Verbindung stehenden Handlungen beziehen, laufen in Form „sozialer Drehbücher“³¹⁶ bzw. sozialer Skripte über die Leinwand und können folgend – so meine Ausgangsthese – mit dem Terminus des Untreue-Skriptes gefasst und beschrieben werden.

Der in der Soziologie, der kognitiven Sozialpsychologie, der Psychotherapie sowie der Literatur- und Kommunikationswissenschaft unterschiedlich verwendete Skriptbegriff soll für

³¹³ Ebd., 206.

³¹⁴ Vgl. ebd., 197.

³¹⁵ Ebd., 165.

³¹⁶ Hartmut Esser, Soziologie. Spezielle Grundlagen, Bd. V: Institutionen. Frankfurt am Main 2000, 202.

diese Arbeit als soziologisches Konzept zur Beschreibung sozialen Handelns bzw. sozialer Interaktion verstanden werden. Hartmut Esser widmet sich im fünften Band seiner Reihe *Soziologie – Spezielle Grundlagen*³¹⁷ jenen sozialen Drehbüchern und beschreibt diese als „institutionell verankerte gedankliche Muster für typische Abläufe des sozialen Handelns in typischen Situationen“³¹⁸. Demnach handelt es sich um die „kognitive Repräsentation“³¹⁹ von in einer sozialen Situation möglichen Handlungsschemata und Ablaufroutinen, einfacher gesagt: um ein kollektiv geteiltes, soziales Wissen darüber, was nun getan, gedacht oder gefühlt werden soll und was – um die Verbindung zur Diskurstheorie zu schlagen – als sinnvoll bzw. logisch erachtet wird.³²⁰

Esser orientiert sich in seinen Ausführungen an den Arbeiten des Psychologen Robert Abelson, der sich mit der Entstehung des Wissens über alltägliche Aktivitäten befasste und damit einen wesentlichen Beitrag zur Theoriebildung über Wissensstrukturen und Schemata leistete.³²¹ Während sich der Begriff des Schemas im Allgemeinen auf „gespeicherte Modelle des Wissens, Wahrnehmens, Fühlens und Tuns“³²² bezieht und sich demnach viele verschiedene Schemata – „Personenschemata, Rollenschemata, Selbstschemata“³²³ usw. – differenzieren lassen, zielt der Skriptbegriff auf eine spezifische Form eines Schemas ab, das ein Ereignis, die zeitliche, räumliche und soziale Abfolge einer Reihe von Handlungssequenzen beschreibt.³²⁴

„In sum, a script is a hypothesized cognitive structure that when activated organizes comprehension for event-based situations. In its weak sense, it is a bundle of inferences about the potential occurrence of a set of events. [...] In its strong sense, it involves expectations about the order as well as the occurrence of events.“³²⁵

Robert Abelson macht hier auf die unterschiedlichen Qualitäten sozialer Skripte aufmerksam, die entweder mit eher vagen Angaben zu möglichen Handlungsweisen die Inhalte des Ereignisses beschreiben, oder in einer feinmaschigeren Struktur sogar den detaillierten Ablauf der Situation festlegen. Schemata und Skripte können als kognitiv verankerte Wissensmodelle

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., 201.

³¹⁹ Ebd., 207.

³²⁰ Vgl. ebd., 201f.

³²¹ Vgl. Herbert Bless/Norbert Schwarz, Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, in: Dieter Frey/Martin Irlé (Hg.), Theorien der Sozialpsychologie, Bd. III: Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien. Bern/Göttingen u.a. 2002 (1993), 257-278, hier 262.

³²² Esser, Soziologie, 201.

³²³ Bless/Schwarz, Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, 260.

³²⁴ Vgl. ebd., 262.

³²⁵ Robert P. Abelson, Psychological Status of the Script Concept, in: American Psychologist 36 (1981/7), 715-729, hier 717.

„auf einem höheren Abstraktionsniveau“³²⁶ verstanden werden, die das aufeinander bezogene Handeln der AkteurInnen koordinieren und die Interaktion in bestimmten sozialen Situationen strukturieren.³²⁷

Der Begriff des „sozialen Skripts“ oder „sozialen Drehbuchs“ zielt zudem auf die dramaturgische Leistung der AkteurInnen ab, deren Leben – so Stanley Cohen und Laurie Taylor – als Abfolge unzähliger „Miniaturdramen“³²⁸ zu verstehen sei. „In den aller-gewöhnlichsten Situationen kann man einen Plot finden. Für jeden Schritt der Sequenz und für jeden der Charaktere sind bestimmte Emotionen vorgeschrieben.“³²⁹ Die Übernahme eines sozialen Skripts durch den Akteur/die Akteurin beschränkt sich also nicht ausschließlich auf die Orientierung an einem bestimmten Ablaufmodus der Interaktion. Soziale Drehbücher geben nicht nur die Abfolge dessen vor, was getan oder gesagt werden soll, sie beinhalten zudem detaillierte Angaben über adäquate Emotionen und Gefühlszustände.

„Wenn wir unseren Text für die vielfältigen Dramen lernen, in denen wir auftreten, dann müssen wir auch ganz genau lernen, welche Gefühle wir in einer bestimmten Situation und an einem bestimmten Punkt des Handlungsverlaufs haben sollen. Wir fragen, sollte ich mich glücklich fühlen? Sollte ich mich traurig fühlen? Dies können wir nicht feststellen, indem wir in unseren Bauch hineinhorchen, sondern nur indem wir im Script nachlesen, wo unsere Rolle steht.“³³⁰

Die jeweiligen Emotionen können demnach nicht für sich alleine gedeutet werden, sondern bedürfen eines größeren Zusammenhangs, der Aufführung eines Skripts, das die Gefühlszustände als einzelne Elemente integriert, um damit ihren Sinn zu generieren.

Soziale Situationen, einschließlich solcher, die mit dem Thema der Untreue in Beziehung stehen – Momente, in denen es zur sexuellen Begegnung außerhalb der Zweierbeziehung kommt, oder in denen jemand beim Seitensprung ertappt wird, ein Geständnis darüber ablegt bzw. in ein Streitgespräch verwickelt wird – sind in ihrer Grundstruktur vordefiniert und setzen sich aus kulturell verbreiteten und bekannten Versatzstücken zusammen. Akteure und Akteurinnen sind mit einem sozialen Wissen darüber ausgestattet, welches Verhalten und welche Gefühle in einer bestimmten Situation gefordert sind, also wie der Moment des Ertappens des Partners/der Partnerin beim Seitensprung abgewickelt werden könnte, wie

³²⁶ Esser, Soziologie, 204.

³²⁷ Vgl. Bless/Schwarz, Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, 259; bzw. Esser, Soziologie, 209.

³²⁸ Stanley Cohen/Laurie Taylor, Ausbruchsversuche. Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt. Frankfurt am Main ³1984 (1976), 52.

³²⁹ Ebd., 53.

³³⁰ Ebd.

reagiert, was gesagt und gefühlt werden soll. Das Wissen um die sozialen Rollen des Betrügers/der Betrügerin oder des/der Betrogenen impliziert zudem ein Wissen über die angemessenen Gefühle, Reaktions- und Verhaltensmöglichkeiten, die diesen Rollen zugeschrieben werden. Dabei wird auf das jeweilige Wissen über die Treue und deren Bedeutung rekurriert, auf das diskursiv erzeugte Wissen, das – wie bereits unter 3.1 beschrieben – die soziale Praxis der Individuen formt und organisiert.

Bestimmte soziale Situationen – so Hartmut Esser weiter – bedürfen jedoch erst einer sprachlichen Markierung, eines „Labels“³³¹, das die Definition der Situation und damit ein richtiges bzw. adäquates Handeln ermöglicht.³³² Erst wenn die Situation mit der ‚Etikette der Untreue‘ versehen und diese als Definitionsmoment der Interaktion erkannt wurde, können die beteiligten Akteure und Akteurinnen in die ‚richtige‘ Rolle schlüpfen und sinnvolle soziale Drehbücher abrufen, um diese auszuagieren und zu erproben. Das Labeling der Situation definiert nicht nur die Inhalte des Ereignisses, sondern ebenso den formalen Ablauf der Handlungen. Die Situationen, welche mit der Thematik der Untreue in Zusammenhang stehen, oder sich darüber erst definieren, werden jedoch – so meine These – in einer um mit Robert Abelson zu sprechen ‚schwachen Form‘ gesciptet. Soziale Drehbücher, die sich auf die Untreue beziehen, sollen als eher loses Bündel an möglichen Handlungen oder Gefühlszuständen verstanden werden, welche die Inhalte des Ereignisses vorgeben, dessen Ablauf jedoch nicht streng strukturieren, wie es beispielsweise bei Ritualen, Hochzeitsfeiern, Beerdigungen, Sportereignissen usw. der Fall ist.³³³ Demnach ist es nicht entscheidend, wann und in welcher Reihenfolge es in einem Gespräch über Untreue oder einem Moment des Ertappens beispielsweise zu Gefühlen der Eifersucht, zu Schuldzuschreibungen oder zur Bitte um Verzeihung kommt. Wesentlich ist nur, dass diese Gefühle oder Handlungen als Versatzstücke sozialer Skripte abgerufen und ausagiert werden können. Soziale Drehbücher unter dem Label der Untreue liefern nur einen groben Raster an möglichen Handlungslinien, der verschiedene „Variablen und Leerstellen“³³⁴ beinhaltet, die in der jeweiligen Situation mit Inhalt versehen und konkretisiert werden müssen.³³⁵ Es handelt sich also um die kognitive Repräsentation dessen, was stattfinden könnte, darum, welche Handlungsschemata und Gefühlszustände möglich sind und als adäquat empfunden werden.³³⁶

³³¹ Esser, Soziologie, 200.

³³² Für das Folgende vgl. ebd.

³³³ Vgl. Cohen/Taylor, Ausbruchsversuche, 59.

³³⁴ Esser, Soziologie, 204.

³³⁵ Vgl. ebd.

³³⁶ Vgl. ebd., 205.

Das Konzept der sozialen Skripte steht als Interaktions- bzw. Handlungstheorie Erving Goffmans Entwurf einer *Rahmenanalyse*³³⁷ sehr nahe. Jede soziale Situation, so Goffmans Ausgangsthese, bedarf einer „Interpretationsleistung“ der Akteure und Akteurinnen, die sich stets fragen müssen, „was hier eigentlich vorgeht“³³⁸, und zur Klärung dieser Frage auf ihr „Rahmungswissen“³³⁹, das gesellschaftlich konstituierte Wissen darüber, um welches Ereignis es sich nun handeln könnte und wie dieses zu deuten sei, zurückgreifen.³⁴⁰

„Wahrscheinlich läßt sich fast immer eine ‚Definition der Situation‘ finden, doch diejenigen, die sich in der Situation befinden, *schaffen* gewöhnlich nicht diese Definition (dagegen kann man das oft von der betreffenden Gesellschaft behaupten); gewöhnlich stellen sie lediglich ganz richtig fest, was für sie die Situation sein sollte, und verhalten sich entsprechend.“³⁴¹

Rahmen sind „Organisationsprinzipien für Ereignisse“³⁴², gemäß dieser wir soziale Situationen definieren, um uns besser darin zurechtzufinden. Eine solche Definition ist jedoch keine individuelle Bewerkstelligung, sondern geschieht im Rückgriff auf grundlegende Rahmen, „die in unserer Gesellschaft für das Verstehen von Ereignissen zur Verfügung stehen“³⁴³. Die Rahmung einer Situation verschafft Gewissheit darüber, wie agiert werden soll, welches Verhalten als adäquat betrachtet und welche Handlungsweisen als unangemessen verstanden werden.

Die Verbindung zwischen Skript- bzw. Rahmenkonzept besteht also in der Möglichkeit, die „wiederkehrenden Muster im Handeln und Erleben“³⁴⁴ zu beschreiben. Sowohl Goffmans Rahmenbegriff als auch der Terminus des sozialen Skripts beziehen sich auf das implizite Situations- und Handlungswissen der AkteurInnen, auf die kognitive Repräsentation von Verhaltensschemata, die in einer entsprechenden sozialen Situation zur Anwendung gelangen. Erst wenn die Situation unter der Perspektive der Untreue gerahmt wurde und beispielsweise klar geworden ist, dass der Kuss zweier Menschen als Treuebruch interpretiert werden muss, können die InteraktionspartnerInnen adäquat reagieren und ihr passendes soziales Drehbuch zur Aufführung bringen. Welche speziellen Gesten oder Handlungsmomente nötig sind, um

³³⁷ Erving Goffman, *Rahmenanalyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main 1993 (1977).

³³⁸ Ebd., 9.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Vgl. ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd., 19.

³⁴³ Ebd., 18.

³⁴⁴ Karl Lenz/Heide Funk, *Sexualitäten: Entgrenzung und soziale Problemfelder*. Eine Einführung, in: Heide Funk, Karl Lenz (Hg.), *Sexualitäten. Diskurse und Handlungsmuster im Wandel*. München 2005, 7-54, hier 29.

eine gegenwärtige soziale Situation unter dem Aspekt der Untreue zu rahmen, kann die anschließende diskursanalytische Untersuchung der ausgewählten Spielfilme beantworten.

Als „Spezialfälle von sozialen Regeln“³⁴⁵ können soziale Skripte nicht unabhängig vom kulturellen Normenkanon gedacht werden, der sich in der Anwendung jener Drehbücher konstituiert und weiter verfestigt.³⁴⁶ Soziale Drehbücher sollen als „institutionalisiertes Handlungsprogramm“³⁴⁷ begriffen werden, das von einem normativen Regelwerk durchsetzt ist und erst dadurch an Sinnhaftigkeit und Bedeutung erlangt. Hartmut Esser hält weiter fest, dass sich die Eigenschaften sozialer Skripte mit jenen Charakteristika der Institutionen selbst decken würden, da beide Begriffe auf die Einhaltung sozialer Regeln abzielen, deren Bruch Sanktionierungsmaßnahmen nach sich ziehen würde.³⁴⁸ In der Soziologie wird unter dem Terminus „Institution“ im Allgemeinen die „Erwartung über die Einhaltung bestimmter Regeln, die verbindliche Geltung beanspruchen“³⁴⁹, verstanden. In Anlehnung an diese Definition soll Treue als eine Institution, die den „Geltungsanspruch“³⁵⁰ sozialer Regeln verfolgt und damit in direktem Bezug zum Handeln der AkteurInnen steht, begriffen werden.

Esser hält weiters fest, dass der Terminus der „Institution“ kaum vom Begriff der „Norm“ zu unterscheiden wäre. Normen seien „als Ansprüche verdichtete Erwartungen über die Geltung einer sozialen Regel“³⁵¹ und daher als „Spezialfall einer Institution“³⁵² zu verstehen.

„Normen haben also einen Wert schon an sich und werden deshalb nicht (nur) in Hinblick auf irgendwelche Konsequenzen befolgt: Sie sind selbst schon das Ziel des Handelns, nicht irgendein äußerer Erfolg des damit verbundenen Handelns. Die Befolgung von Normen ist außerdem stets mit Sanktionen belegt: Konformität mit der Norm zieht positiv bewertete, Abweichung von ihr negativ bewertete Reaktionen nach sich.“³⁵³

Während es sich demnach bei der Ehe streng genommen nicht um eine Institution, sondern um eine Organisation handelt,³⁵⁴ die sich an institutionalisierten Regeln orientiert, kann Treue als Institution bzw. als Norm verstanden werden, die auf die Einhaltung sozialer Regeln abzielt und sich sowohl im Fühlen als auch im Tun der AkteurInnen manifestiert.

³⁴⁵ Esser, Soziologie, 201.

³⁴⁶ Vgl. ebd.

³⁴⁷ Ebd., 12.

³⁴⁸ Vgl. ebd., 11f., 201.

³⁴⁹ Ebd., 2.

³⁵⁰ Ebd., 5.

³⁵¹ Ebd., 69.

³⁵² Ebd., 51.

³⁵³ Ebd., 52.

³⁵⁴ Vgl. ebd., 5.

„Institutionen sind – sei es als Normen, als Rollen oder als soziale Drehbücher – immer mit orientierenden Modellen des angemessenen Handelns in typischen Situationen verbunden, die den Akteuren kognitiv präsent und selbstverständlich sind und bei ihnen auch eine emotionale Verankerung haben.“³⁵⁵

Die Akteure und Akteurinnen verfügen über ein Wissen darüber, wie gehandelt oder gefühlt werden kann, müssen diese Handlungsschemata jedoch in ihrer Anwendbarkeit überprüfen und mit ihren Interessen abgleichen.³⁵⁶ Trotz oder gerade wegen ihrer Abhängigkeit von sozialen Normen und Regeln, kommen die sozialen Skripte auch im Sinne einer Interessens- und Bedürfniserfüllung der AkteurInnen zum Einsatz, weshalb auch die Relevanz, nach dem jeweiligen Drehbuch zu handeln, gegeben sein muss.³⁵⁷ Fällt diese jedoch weg, kann es zur Veränderung oder zum Ersatz eines sozialen Drehbuches bzw. Paradigmas kommen.³⁵⁸ Wird die Untreue nicht als Betrug oder als Verrat der Liebesbeziehung verstanden, sondern als Freiheit, die den jeweiligen PartnerInnen zukommt und keinen Rückschluss auf deren Beziehung zulässt, muss das Skript der eifersüchtigen Ehefrau, die an der Liebe ihres Mannes zweifelt, aufgegeben werden. Die Bedeutung, die dem Untreusein für die jeweilige Zweierbeziehung zugeschrieben wird, wirkt also auf die Aufführung der verschiedenen Drehbücher zurück, weshalb das Versatzstück der Eifersucht als irrelevant erscheint und aus dem zur Anwendung kommenden Skript gestrichen werden muss.

Wesentlich ist, dass wir in unserem Handeln, Denken und Fühlen nicht gänzlich von sozialen Drehbüchern determiniert sind, sondern im Wissen um alle gängigen Skripte die Möglichkeit haben, uns von diesen abzuwenden und „Gegenscripts“³⁵⁹ bzw. alternative Plots zu entwerfen.³⁶⁰ Solche Entwürfe sind jedoch (ähnlich den gegenläufigen Diskurspositionen) wiederum an möglichen und gebräuchlichen „Oberscripts“³⁶¹ (oder dem hegemonialen Diskurs) orientiert und werden von diesen mitbestimmt.³⁶²

Die regelmäßig aufgeführten sozialen Skripte bringen ein Wissen darüber hervor, was in einer speziellen Situation als sinnhaftes und bedeutungsvolles Handeln gilt und als das einzig logische Verhalten verstanden wird. Dadurch sind soziale Skripte unweigerlich mit dem Diskurs verbunden, der diese strukturiert und auf den sie ihrerseits strukturierend wirken. Es

³⁵⁵ Ebd., 11.

³⁵⁶ Vgl. ebd., 223, 233.

³⁵⁷ Vgl. ebd., 225.

³⁵⁸ Vgl. ebd., 223.

³⁵⁹ Cohen/Taylor, Ausbruchsversuche, 56.

³⁶⁰ Vgl. ebd., 53.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Vgl. ebd.

gibt – wie bereits mehrmals betont – keine Tätigkeit außerhalb des Diskurses. Die Verknüpfung von Erving Goffmans Konzept des Rahmens, Ansätzen der Skripttheorie und diskurstheoretischen Überlegungen erlaubt, das Verhältnis zwischen Diskurs und sozialer Praxis zu klären und verdeutlicht, inwiefern Diskurse das Verhalten der Individuen bestimmen und dieses mit Bedeutung versehen.

Jene Skripte, die als Schablonen für mögliche soziale Situationen dienen und deren Plot vorstrukturieren, erlangen ihre Macht vor allem über den Einsatz bzw. den Konsum von Massenmedien.³⁶³ Literatur, Film, Musik, Werbung usw. konfrontieren uns tagtäglich mit Ereignis- und Handlungsschemata, die unser Wissen darüber, welches Verhalten in bestimmten sozialen Situationen angebracht und welches verworfen werden muss, nicht nur erweitern, sondern auch verfestigen. Welches Medium würde sich zur Analyse der darin vorkommenden sozialen Skripte nun besser eignen als der Film, der sich im Entwurf seiner eigenen filmischen Drehbücher ebenso an der Vorlage kultureller bzw. sozialer Szenarien orientiert, um diese seinen Zusehern und Zuseherinnen stets aufs Neue vorzuführen?

3.4 Exkurs: Sexuelle Skripte

Während mit dem Konzept des sozialen Drehbuchs eine Theorie des sozialen Handelns nachgezeichnet wurde, um die im Film zur Anwendung gelangenden Verhaltensschemata und Handlungsweisen, die mit der Thematik der Untreue in Verbindung stehen, als gesellschaftlich erworbene Skripte zu verstehen, soll im folgenden Abschnitt ein weiterer soziologischer Ansatz beleuchtet werden, mittels dessen die sexuelle Komponente, die als Untreue zu bezeichnende sexuelle Interaktion zweier AkteurInnen, gefasst und näher beschrieben werden kann. In Anlehnung an das Konzept der „sexual scripts“³⁶⁴ von John H. Gagnon und William Simon soll des Weiteren davon ausgegangen werden, dass sich selbst die ‚Praxis der Untreue‘, der Verlauf der sexuellen Interaktion, an den in einer Gesellschaft zur Verfügung stehenden Handlungs- und Begehrensmustern orientiert. Zu fragen ist demnach, ob sich die im Film angebotenen Emotionen und Verhaltensschemata, die während eines als Untreue begriffenen sexuellen Aktes präsent sind, von jenen Handlungsrouninen unterscheiden, die während einer sexuellen Interaktion innerhalb einer Beziehung bzw. einem Sexualkontakt, der

³⁶³ Vgl. ebd., 57.

³⁶⁴ William Simon/John H. Gagnon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?, in: Christiane Schmerl/Stefanie Soine/Marlene Stein-Hilbers (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen 2000, 70-95.

nicht die ‚Etikette der Untreue‘ trägt, zur Anwendung kommen. In anderen Worten: Gibt es ein sexuelles Skript der Untreue?

Der von Gagnon und Simon populär gemachte Begriff des „sexuellen Skripts“³⁶⁵ stammt aus der Filmsprache und umschreibt die Abfolge einer sexuellen Begegnung sowie das darin vollzogene Verhaltensrepertoire.³⁶⁶ Als gesellschaftlich konstruierte Ablaufroutinen und Handlungsschemata bieten sexuelle Skripte nicht nur Orientierungshilfen, sondern bestimmen die sexuelle Praxis jedes Individuums zu einem Gutteil mit. In unseren eigenen sexuellen Erfahrungen und Handlungen greifen wir also auf erlernte sexuelle Skripte/Szenarien und kulturell erworbene Handlungsmuster zurück, die uns jedoch nicht gänzlich determinieren; „vielmehr fungieren Skripte wie wählbare Gesichtspunkte, die dem Akteur vorschweben, die er abrufen, modifizieren, verwerfen und wechseln kann.“³⁶⁷ Sexuelle Skripte enthalten beispielsweise Angaben darüber, wie die sexuelle Interaktion zwischen verschieden- oder gleichgeschlechtlichen PartnerInnen konkret aussehen könnte, welche Praktiken angewandt werden sollen und welche Berührungen als lustvoll zu interpretieren sind.³⁶⁸ John H. Gagnon und William Simon entwickelten einen Erklärungsansatz, der beschreibt, wie die jeweiligen AkteurInnen mit kulturell konstituierten sexuellen Skripten hantieren, wie diese zum Einsatz kommen und die sexuelle Interaktion (mit-)bestimmen.³⁶⁹

Ihr Entwurf einer Skript-Perspektive verneint die Vorstellung von einer Naturalisierung des Sexuellen und betont die Bedeutung sozialer Aspekte für die Sexualität, worüber eine Analyse sexueller Interaktion im Sinne eines sozialen und damit historisch veränderbaren Tatbestandes möglich wird.³⁷⁰ Im Sinne der methodischen Anwendbarkeit schlugen sie eine Dreiteilung

³⁶⁵ Der Terminus des „sexuellen Skripts“ findet in der einschlägigen Fachliteratur höchst unterschiedliche Verwendung, weshalb eine begriffsscharfe Definition des Terminus bislang nicht geleistet wurde. Skripte können beispielsweise anhand der Anzahl bzw. des Geschlechts der TeilnehmerInnen oder anhand der „Beziehungsform“ (Rüdiger Lautmann, Soziologie der Sexualität. Erotische Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. Weinheim/München 2002, 322) voneinander unterschieden werden: demnach ergäbe sich das Skript des heterosexuellen Kontaktes während der Ehe oder das Skript des homosexuellen Kontaktes, das Prostitutionsskript, das Skript des Swings, das Skript des One-Night-Stands, das Skript der Masturbation (vgl. Lautmann, Soziologie der Sexualität, 191) usw. Das „Skript der anständigen Frau“ (Vera Bamler, Sexualität im weiblichen Lebenslauf. Biografische Konstruktionen und Interpretationen alter Frauen. Weinheim/München 2008, 146) hingegen orientiert sich an der Rolle, welche die Frau beim Sex einnimmt. Ihr Selbstverständnis würde sich demnach auf die Handlungen und den Ablauf der sexuellen Interaktion auswirken. Auch das von Rüdiger Lautmann beschriebene „Skript des Edlen Wilden“ (Lautmann, Soziologie der Sexualität, 184) definiert sich über die von den Geschlechtern eingenommenen Rollen während des sexuellen Kontaktes.

³⁶⁶ Für das Folgende vgl. Simon/Gagnon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?; bzw. William Simon/John H. Gagnon, Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes, in: Qualitative Sociology 26 (2003/4), 491-497; bzw. John H. Gagnon/William Simon, Sexual Conduct. The social Sources of Human Sexuality. London 1974; bzw. Gail Markle, Can Women Have Sex Like a Man? Sexual Scripts in Sex and the City, in: Sexuality & Culture 12 (2008), 45-57.

³⁶⁷ Lautmann, Soziologie der Sexualität, 182.

³⁶⁸ Vgl. ebd., 180.

³⁶⁹ Vgl. Simon/Gagnon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?, 70-95.

³⁷⁰ Vgl. ebd., 70.

ihres Skript-Konzepts vor, wonach Skripte auf drei Analyseebenen zu fassen seien:³⁷¹ jener der „kulturellen Szenarien“³⁷² (Reservoir der sozialen Normen und „symbolischen Gesten“³⁷³, die sexuelles Handeln bestimmen), jener der „interpersonellen Skripte“³⁷⁴ (hier berühren sich individuelle Vorstellungen und gesellschaftliche Konventionen) und schließlich der Ebene der „intrapyschischen Skripte“³⁷⁵ (Wünsche, Träume, Phantasien). Kulturelle Szenarien beinhalten Informationen über die beteiligten Personen, über deren Rollen, über das passende Setting bzw. den Raum, in dem sexuelle Kontakte stattfinden können, über den Handlungsablauf sowie die dabei angemessenen Emotionen.³⁷⁶ Sie beziehen sich – um die Brücke zur Diskurstheorie zu schlagen – auf das diskursive Wissen darüber, welches Verhalten in einer bestimmten sexuellen Situation als sinnhaft bzw. logisch verstanden wird. Auf interpersoneller Ebene wird unser Verständnis davon deutlich, welche Gesten und Emotionen kulturelle Szenarien in konkreten Situationen erlauben bzw. voraussetzen.³⁷⁷ „Individuen versuchen zwischen kulturellen Vorgaben, aktuellen sozialen Kontexten und ihren eigenen Wünschen ein Gleichgewicht herzustellen, um sexuell zu interagieren.“³⁷⁸ Mit der intrapsychischen Skriptebene ist der „innere Erlebensbereich des Individuums“³⁷⁹ gemeint, der Ort, an dem sich individuelle Phantasien und Sehnsüchte – in Abhängigkeit kultureller Bedeutungszuweisungen – entfalten.³⁸⁰ Simon und Gagnon verstehen unter einem intrapsychischen Skript die „Sequenzierung von Bedeutungen (von Handlungen, Körperhaltungen, Gegenständen und Gesten), die sexuelle Erregung auslösen und aufrechterhalten und zuweilen den Orgasmus ermöglichen“³⁸¹. Intrapyschische Skripte seien daher für den Aufbau einer sexuellen Erregung unabdingbar.³⁸² Sexualität kann demnach nicht als rein physischer Akt verstanden werden, der sich an einem vermeintlich natürlichen Reiz-Reaktionsschema orientiert, sondern ist in Ablehnung des biologischen Determinismus als soziales Konstrukt, das erst im jeweiligen kulturellen Kontext an Sinn und Bedeutung gewinnt, zu

³⁷¹ Vgl. ebd., 71f.

³⁷² Ebd., 71.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd., 72.

³⁷⁵ Ebd., 74.

³⁷⁶ Vgl. ebd., 71.

³⁷⁷ Vgl. ebd., 72.

³⁷⁸ Bamler, Sexualität im weiblichen Lebenslauf, 55. Vera Bamler stützt ihre Untersuchung ebenfalls auf die Skripttheorie von Simon und Gagnon.

³⁷⁹ Ebd., 57.

³⁸⁰ Vgl. Simon/Gagnon Wie funktionieren sexuelle Skripte?, 74; bzw. Bamler, Sexualität im weiblichen Lebenslauf, 57.

³⁸¹ Simon/Gagnon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?, 74.

³⁸² Vgl. Gagnon/Simon, Sexual Conduct, 22.

interpretieren.³⁸³ Sexuelle Empfindungen können, so Simon und Gagnon, nur dann entstehen, wenn die jeweiligen Praktiken als sexuell bedeutungsvoll interpretiert werden. „The social meaning given to the physical acts releases biological events.“³⁸⁴ Symbole, Bedeutungen und Werthaltungen bezüglich des Sexuellen sind von dem jeweiligen kulturellen Raum abhängig. „Was aber in dem einen Kontext sexuell ist, ist es in einem anderen nicht: eine Erfahrung wird erst durch die Verknüpfung mit sozial gelernten Bedeutungen sexuell. Man kann also sagen, dass unsere Köpfe unsere erogensten Zonen sind.“³⁸⁵

Im Sinne der Diskurstheorie ist Sexualität als Diskursprodukt zu verstehen, als ein „diskursives Feld“³⁸⁶, innerhalb dessen die Individuen einer Gesellschaft Sinn und Bedeutung produzieren und damit die Wirklichkeit erst hervorbringen. Sexuelle Skripte bilden den Rahmen für sexuelle Erlebnisse, sie bestimmen, was als sexuell bedeutsam gilt und lassen die Vorstellung einer konstanten, geschichtslosen Sexualität obsolet erscheinen.

In Anlehnung an Simon und Gagnons Konzeption des sexuellen Skripts sollte ursprünglich danach gefragt werden, ob es in den Filmen während des außerpartnerschaftlichen Geschlechtsverkehrs zu bestimmten Handlungsmustern, Verhaltensabläufen oder Emotionen kommt, die während des Sexualaktes innerhalb der Partnerschaft nicht auftreten und damit den als Treuebruch definierten Sex charakterisieren. Da die Spielfilme den Geschlechtsverkehr jedoch großteils nicht darstellen, konnte diese Frage nicht beantwortet werden.

3.5 Untreue-Skripte

Um die in den Filmen angebotenen Verhaltensschemata, die Auskunft darüber geben, welche Handlungen während des Treuebruchs zur Aufführung kommen können bzw. wie auf diesen innerhalb einer Zweierbeziehung reagiert werden kann, zu erfassen, wurde in Anlehnung an das Konzept des sozialen Drehbuches und Erving Goffmans Entwurf einer Rahmenanalyse ein eigener Begriff des Untreue-Skriptes entwickelt. Untreue-Skripte sind – so die vorgeschlagene Definition – jene sozialen Drehbücher, die ein Akteur oder eine Akteurin in einer Situation, die unter dem Aspekt der Untreue gerahmt wurde, zur Aufführung bringt.

³⁸³ Zur Debatte um die Definition von „Sexualität“ als kultureller Tatbestand vgl. Claudia Bruns/Tilman Walter, Einleitung. Zur historischen Anthropologie der Sexualität, in: dies. (Hg.), Von Lust und Schmerz. Eine Historische Anthropologie der Sexualität. Köln/Weimar/Wien 2004, 1-22.

³⁸⁴ Gagnon/Simon, Sexual Conduct, 22.

³⁸⁵ Pat Caplan, Kulturen konstruieren Sexualitäten, in: Christiane Schmerl/Stefanie Soine/Marlene Stein-Hilbers (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen 2000, 44-69, hier 45.

³⁸⁶ Landwehr, Historische Diskursanalyse, 71.

Der Begriff impliziert ein kulturell konstituiertes Wissen darüber, welche Handlungen im Zusammenhang mit dem Thema der Untreue dargeboten werden können und welche typischen Reaktionsweisen und Gefühle sowohl seitens der LiebhaberInnen, der BetrügerInnen als auch der Betrogenen zu erwarten sind. Als Untreue-Skripte sollen demnach alle Praktiken bezeichnet werden, die sich auf die Untreue beziehen, von dieser motiviert sind, eine Bewertung derselben vornehmen und damit den Diskursstrang der Treue mitproduzieren. Der Begriff zielt auf die Frage ab, welche Handlungen und dabei zum Ausdruck kommenden Gefühlszustände diesbezüglich überhaupt möglich sind, interessiert sich jedoch weniger für deren Abfolge oder die konkrete Aufführungspraxis. Während der Terminus „soziales Drehbuch“ die Vorstellung von einem konkreten Plot der Handlung bzw. einer Dramaturgie des Geschehens impliziert,³⁸⁷ soll der Begriff „Untreue-Skript“ weiter gefasst werden und die Handlungen und Emotionen an sich benennen, die aufgrund eines kulturellen Verständnisses von (Un-)Treue überhaupt denkbar werden.

Die Absprache zwischen Betrügerin und ihrem Liebhaber, die schallende Ohrfeige, die der betrogene Ehemann seiner Frau verpasst, sein Versuch den Kummer in Alkohol zu ertränken, die Schlägerei mit dem Geliebten seiner Partnerin sowie das Vorhaben des Ehemannes, seine Frau von einem Privatdetektiv beschatten zu lassen – all das sind potentielle Untreue-Skripte, gedankliche Muster dafür, wie in Bezug auf die Untreue gehandelt werden kann. Sie können jedoch nur in Abhängigkeit der jeweiligen sozialen Normen bzw. der gesellschaftlichen Bewertung der Untreue verstanden werden. Diese von den Akteuren und Akteurinnen zur Aufführung gebrachten Praktiken sind Elemente des Diskurses, der seinerseits die Handlungsmöglichkeiten bestimmt.

3.6 Konkrete Vorgehensweise

In Anlehnung an diskurstheoretische Ansätze wurden 35 Spielfilme einer – wie Siegfried Jäger vorschlägt – Strukturanalyse unterzogen, um die dort auftretenden Aussagen zur (Un-) Treue herauszufiltern und etwaige „Diskursverschränkungen“³⁸⁸ aufzudecken.³⁸⁹ In einem ersten Analyseschritt wurden die wesentlichen Merkmale der einzelnen Diskursfragmente beschrieben und die „qualitative Bandbreite“³⁹⁰ der formulierten Aussagen zum Thema erfasst. Die daraus zu ermittelnden Häufigkeiten einzelner Aussagen, auf deren Grundlage Tendenzen

³⁸⁷ Vgl. Abelson, Script Concept, 717.

³⁸⁸ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 166.

³⁸⁹ Vgl. ebd., 172.

³⁹⁰ Ebd., 130.

und Schwerpunkte innerhalb des Diskursstranges deutlich hervortreten, mussten als quantitativer Teil der Analyse ebenso festgehalten werden. Dadurch konnten die dominanten Diskurspositionen ermittelt bzw. Rückschlüsse auf den hegemonialen Diskurs gezogen werden. Im Anschluss an die Strukturanalyse des gesamten Korpus wurde Billy Wilders Komödie *Das verflixte 7. Jahr*, ein Film der für den Diskursstrang typische sowie atypische Aussagen enthält, ausgewählt und einer Feinanalyse unterzogen.

Um die Grundstruktur des Diskurses zu entschlüsseln, mussten zunächst die in den Filmen auftretenden Aussagen zur (Un-)Treue zusammengetragen werden. Da die wenigsten Filmfiguren Treuevorstellungen verbal äußern und auch keine Treueschwüre inszeniert werden, konnte die Bedeutung der Treue ausschließlich über die Analyse der Untreue erschlossen werden. Diese bildet den Referenzpunkt innerhalb des Diskurses. Wie also wurden die jeweiligen Aussagen zum Thema (Un-)Treue enthüllt?

Zum einen galt es die Verschränkungen des Diskursstranges der Untreue mit anderen Diskurssträngen und die sich daraus ergebenden „diskursiven Effekte“³⁹¹ zu erfassen, um so zu klären, mit welchen Bedeutungen der Treuebegriff aufgeladen wird. Zum anderen sollten die Untreue-Skripte untersucht werden, d.h. diejenigen Handlungsweisen, die sich auf die eigene Untreue oder den Treuebruch des Partners/der Partnerin beziehen und darüber dem Themenkomplex der (Un-)Treue Bedeutung zuweisen. Über die Darstellung solcher Verhaltensweisen produzieren die Filme Aussagen zum Gegenstand der Treue, worüber sie diesen selbst mitkonstituieren. Die angebotenen Handlungsschemata prägen nicht nur kulturelle Vorstellungen davon, wie in Bezug auf Untreue gehandelt werden kann, sondern auch die Bedeutung, die der Treue als sozialer Regel oder gesellschaftlicher Norm zukommt. In Anlehnung an diskursanalytische Ansätze musste auf die Regelmäßigkeit jener Verhaltensweisen geachtet werden. Wie weiter oben bereits genauer beschrieben, sind die Handlungen aufgrund ihrer Gleichförmigkeit als soziale Drehbücher bzw. soziale Skripte zu verstehen, die den Regeln des Treuediskurses folgend aufgeführt werden.

„Die vollständige Erfassung und Analyse der Diskursstränge (und ganzer Diskurse) ist aber auch dafür wichtig, die Handlungen und Handlungsmöglichkeiten der Subjekte in jeweiligen Gesellschaften besser zu verstehen. Denn die einzelnen Subjekte finden diese ‚Regel‘ vor – als diskursiv fixierte (‚bedeutungsvoll‘) und nach Maßgabe solcher Fixierungen *gegenständlich geformte* und individuelles und gesellschaftliches Handeln leitende. Individuelle Handlungsspielräume haben darin ihre Grenzen.“³⁹²

³⁹¹ Ebd., 129.

³⁹² Ebd., 213.

Mittels der Analyse von 35 Spielfilmen wird ein Überblick über jenes filmische Angebot an Handlungsschemata und Verhaltensroutinen gegeben, die im Sinne der Untreue-Thematik zur Aufführung gelangen und damit den Diskursstrang der Treue in den 1950er bis 1970er Jahre mitproduzierten. Während sich die Strukturanalyse vor allem an inhaltlichen Fragestellungen orientierte und die wesentlichen Merkmale der Erzählung zu beschreiben sowie die diskursiven Verschränkungen bzw. die Praktiken der AkteurInnen zu erfassen versuchte, wurden in der Feinanalyse des Beispielfilms insbesondere die filmischen Gestaltungsmittel beachtet.

In Anlehnung an Werner Faulstichs Ausführungen zur Filmanalyse wurde für jeden Film ein Sequenzprotokoll angefertigt und im Anschluss ein Fragenkatalog zu Handlung, Figuren und Wertvorstellungen beantwortet.³⁹³ Faulstich betreibt Filmanalyse als „Produktanalyse“³⁹⁴ und schlägt neben der Handlungs- und Figurenanalyse sowie der „Analyse der Normen und Werte“ schließlich die „Analyse der Bauformen“³⁹⁵, der filmischen Gestaltungsmittel vor: „Die Filmanalyse als Produktanalyse widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb derer bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird.“³⁹⁶ Der Spielfilm stellt ein „ästhetisches Produkt“³⁹⁷ dar, das Bedeutungen in ästhetischer Form vermittelt und formt. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass die filmische Bedeutungsproduktion sowie die in Filmen zum Themenkomplex der Treue aufzufindenden Aussagen von filmischen Bauformen abhängig sind bzw. von diesen mitproduziert werden; eine Analyse der filmischen Gestaltungsmittel kann jedoch nicht für alle 35 Spielfilme geleistet werden.

Während drei dieser von Faulstich vorgeschlagenen Analyseebenen – jene der Handlung, der Figuren und der Werte – auch innerhalb der Strukturanalyse der 35 Spielfilme berücksichtigt wurden, konnte die detaillierte Analyse der filmischen Gestaltungsformen erst mit der Feinanalyse des Beispielfilms erfolgen. Faulstich betont jedoch, dass jede einzelne dieser vier Ebenen Aufschluss über die dem Film zugrunde liegende, latente Bedeutung geben könne.³⁹⁸ Obwohl er die vier Analyseebenen nebeneinander platziert, dürfte wohl klar geworden sein, dass die Analyse der Werte nicht unabhängig von den anderen drei Untersuchungsebenen durchgeführt werden kann. Für die vorliegende Arbeit ist im Besonderen Faulstichs Vorschlag, die im Film transportierten Wert- und Moralvorstellungen über den Einsatz filmischer Symbolik zu erfassen, von Interesse. „Symbole verweisen auf Normen und Werte

³⁹³ Vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. Paderborn 2008 (2002), 64.

³⁹⁴ Ebd., 11.

³⁹⁵ Ebd., 115.

³⁹⁶ Ebd., 20; bzw. Werner Faulstich, Die Filminterpretation. Göttingen 1995 (1988), 11.

³⁹⁷ Faulstich, Filminterpretation, 9.

³⁹⁸ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 27.

im Kontext von Ideologien, das heißt kompletten Bedeutungsmustern [...].“³⁹⁹ In Anlehnung an seine Überlegungen zur Figurenanalyse wurde nach der Charakterisierung der Filmfiguren, nach deren Inszenierung als einfache oder atypische Persönlichkeiten, sowie nach dem Setting, der Verortung der jeweiligen Figur innerhalb der Gesellschaft, gefragt. Die Analyse der Handlung, mithin der Untreue-Skripte, und die Analyse der Figuren sowie der Symbole ermöglichte es, die filmische Bedeutungsproduktion sowie das filmische Aussagepotential hinsichtlich des Themenkomplexes der (Un-)Treue zu ermitteln.

Obwohl Werner Faulstich nicht auf die Möglichkeit einer Diskursanalyse von Spielfilmen Bezug nimmt bzw. nicht darauf aufmerksam macht, dass Filme als diskursive und gleichzeitig den Diskurs mitkonstruierende Produkte zu begreifen sind, verabsäumt er es nicht, einen Ansatz innerhalb der Filmtheorie zu erwähnen, der den Film „in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt.“⁴⁰⁰ die soziologische Filminterpretation. „Ausgehend von der Gesellschaftsbedingtheit des Films wird nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt. [...] Die soziologische Filminterpretation untersucht und bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit.“⁴⁰¹ Die soziologische Filminterpretation, welche die Relation zwischen Film und Gesellschaft hervorzuheben versucht, stimmt mit diskurstheoretischen Überlegungen weitgehend überein, kann jedoch dem Anspruch einer eigenen Methode nicht genügen.

Anhand des folgenden Fragenkatalogs wurde die qualitative Menge an Aussagen zum Thema Treue erfasst. Um eine Vergleichsebene zwischen den 1950er und 1960er bzw. frühen 1970er Jahren zu schaffen, wurden – wie bereits weiter oben erklärt – die Ergebnisse der frühen Filme (1949-1959) sowie die Ergebnisse der späteren Filme (1960-1975) separat ermittelt.

³⁹⁹ Ebd., 168.

⁴⁰⁰ Ebd., 196.

⁴⁰¹ Ebd.

Fragenkatalog für die Strukturanalyse der untersuchten Filme:

- Wer wird untreu bzw. welche Rolle spielt das Geschlecht der ProtagonistInnen dabei?
- Welche Beziehungsformen werden dargestellt?
- In welchen sozialen Verhältnissen spielen die Geschichten über Untreue?
- Wie werden die Figuren des Betrügers/der Betrügerin, des Betrogenen/der Betrogenen bzw. des Geliebten/der Geliebten dargestellt?
- Welche Gründe für die Untreue werden in den Filmen verhandelt?
- Welche Komponenten beinhaltet ein Treuebruch (sexuellen Kontakt, Liebesbeziehung, Liebe) bzw. worüber wird ein Treuebruch als solcher definiert?
- Kommt es zur Verschränkung des Diskursstranges der Treue mit anderen Diskurssträngen? Welcher diskursive Effekt wird dadurch erzeugt?
- Welche Rolle spielen Schuldzuweisungen bzw. Schuldgefühle?
- Welche Implikationen ergeben sich aus den Filmen für die Institution der Ehe? Propagieren die Filme das Ideal der Liebesehe bzw. üben sie Kritik an ökonomisch-zweckmäßigen Verbindungen?
- Welche Untreue-Skripte kommen zur Aufführung und welche den Themenkomplex der Treue betreffenden Bedeutungs- und Normalitätsvorstellungen lassen sich daraus ableiten?
- Wie wird der Betrug innerhalb der Beziehung verhandelt und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die jeweilige Partnerschaft? Wird der Treuebruch zum beziehungsrelevanten Thema?
- Wie begründen die Filme die Aburteilung sexueller Kontakte außerhalb einer bestehenden Partnerschaft bzw. wie wird die Notwendigkeit einer Einhaltung der Treueprinzipien argumentiert? Ist die Geltung des Treueanspruchs eine Frage der Sittlichkeit oder eine Frage der Partnervereinbarung? Warum sind die ProtagonistInnen überhaupt treu (aus moralischen oder zweckmäßigen Gründen, aus Liebe oder aus Pflichtgefühl)? Wer also definiert Untreue als einen Regelverstoß, die PartnerInnen oder die gesellschaftlichen Konventionen?

- Welche Strategien gebrauchen die Filme gegebenenfalls, um Untreue moralisch zu besetzen?

Für die Ermittlung von Untreue-Skripten – Handlungsweisen, die Bedeutung hinsichtlich des Treuseins produzieren – wurde bereits vor der filmanalytischen Arbeit ein Katalog an möglichen Untreue-Skripten erstellt, der im Laufe der Untersuchung stetig modifiziert werden musste. Die 35 Spielfilme wurden hinsichtlich folgender Untreue-Skripte untersucht:

Skript der Initiative – Skript der sexuellen Begegnung – Skript des Verdächtigen – Skript des Ausspionierens – Skript der gewaltsamen Auseinandersetzung – Skript des Mordes – Skript des Selbstmordes – Skript der Verleugnung – Skript der Trennung – Skript des schlechten Gewissens – Skript der Geheimhaltung – Skript des Geständnisses – Skript der Bitte um Verzeihung – Skript der Aussprache zwischen den jeweiligen PartnerInnen.

4. Strukturanalyse

4.1 Männer oder Frauen: Wer wird untreu?

In den insgesamt 16 untersuchten Filmen, die im Zeitraum 1949-1959 in den deutschsprachigen Kinos gelaufen sind,⁴⁰² werden 13 Frauen, jedoch nur sieben Männer ihren PartnerInnen untreu.⁴⁰³ Die Untersuchung der 19 Filme, die zwischen 1960-1975 zur Aufführung gelangten, ergibt hinsichtlich der Geschlechterfrage ein relativ ausgeglichenes Bild, wobei die Anzahl der Frauen wiederum leicht höher liegt. 16 der späten Filme inszenieren die Untreue der Frau und zwölf Filme die Untreue des Mannes. Während insgesamt nur drei Filme gefunden werden konnten,⁴⁰⁴ in denen es ausschließlich zum Treuebruch des Mannes, nicht jedoch zum Treuebruch der Frau kommt, liegt die Zahl der Filme, die ausnahmslos die weibliche, nicht jedoch die männliche Untreue in Szene setzen, mit sieben Filmbeispielen wesentlich höher.⁴⁰⁵ Insgesamt neun Filme widmen sich beiden Geschlechtern und inszenieren sowohl den Treuebruch der Frauen als auch die Untreue der Männer. Obwohl sich innerhalb dieses Filmkorpus' ein Ungleichgewicht der Geschlechter feststellen lässt, kann für den zu untersuchenden Diskursstrang der (Un-)Treue daraus kein Schluss gezogen werden. Die Aussage, dass die Untreue ein typisch weibliches bzw. typisch männliches Unterfangen darstelle oder Männer beispielsweise häufiger untreu seien als Frauen, wird mit Ausnahme des österreichischen Spielfilms *Vagabunden der Liebe* und Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* in keinem der Filme formuliert. Im erstgenannten Film werden die Männer selbstverständlich als „Vagabunden der Liebe“⁴⁰⁶ bezeichnet, womit die Vorstellung davon, dass Untreue ein typisch männlicher Wesenszug sei, impliziert wird. Wilders *Das verflixte 7. Jahr* erklärt die männliche Treulosigkeit über das zunehmende sexuelle Begehren des Mannes ab 40, um sie damit einer Naturalisierung zu unterziehen. Diese wird hier an den Körper des Mannes gebunden, während eine ähnliche Erklärung für die Untreue der Frau jedoch ausbleibt. Die

⁴⁰² *Der Weg nach oben* (1959) lief bereits im Juli 1959 in den deutschen Kinos, kam jedoch erst im Jänner 1960 in Österreich zur Aufführung. Der Film wurde aufgrund seines Produktionsjahres und des Ausstrahlungszeitpunktes in der Bundesrepublik Deutschland den frühen Filmen zugeteilt.

⁴⁰³ Unter Betrachtung der weiteren, nicht im Korpus enthaltenen sechs Filme wird das Ungleichgewicht der Geschlechter zusätzlich verstärkt. Während hier fünf Frauen untreu werden, sind es nur zwei Männer, die Ehebruch begehen.

⁴⁰⁴ *Die süße Haut, Fieber im Blut, Die Gräfin von Hongkong*.

⁴⁰⁵ *Eine Frau ist eine Frau, Eine verheiratete Frau, Über die Liebe, Die untreue Frau, Die Geliebte des Anderen, Ein Hauch von Sinnlichkeit, Die bitteren Tränen der Petra von Kant*. In Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* handelt es sich um den Betrug einer Frau, die innerhalb einer homosexuellen Beziehung lebt und ihre Partnerin betrügt. Diese verkörpert aufgrund der noch bestehenden Ehe der Betrügerin ebenfalls die Rolle der Geliebten, mit der wiederum der Ehemann betrogen wird.

⁴⁰⁶ *Vagabunden der Liebe*, Rolf Hansen, Ö 1949.

Mehrzahl der Filme verzichtet auf eine ‚bürgerliche‘ Konzeption der sexuellen Treue, wonach diese eine für die Frau charakteristische Eigenschaft darstellen würde, weshalb der weibliche Treuebruch auch schwerwiegender zu bewerten sei.⁴⁰⁷ Ingmar Bergmans *Das Lächeln einer Sommernacht* sowie Max Ophüls’ *Der Reigen* situieren ihre Erzählung jedoch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, weshalb sie auch die dort vorherrschende Doppelmoral, die den weiblichen Treuebruch stärker verurteilt als den männlichen, thematisieren. Der Großteil der Filme hingegen orientiert sich nicht an einer geschlechtsspezifischen Differenzierung des Treuekonzepts. Von den letztgenannten Beispielen einmal abgesehen, wird die Untreue der Frauen nicht stärker sanktioniert als sexuelle Außenbeziehungen von Männern.

Die Frage des Geschlechts spielt jedoch – wie weiter unten beschrieben – hinsichtlich der für die Untreue angegebenen Gründe eine wesentliche Rolle. Alle im Untersuchungszeitraum durchgeführten empirischen Studien, die außerpartnerschaftliches Sexualverhalten bzw. Einstellungen zum Thema Untreue untersuchten, kamen zu dem Schluss, dass Männer häufiger Fremdbeziehungen eingingen und diese weniger stark verurteilt wurden als Sexualkontakte von verheirateten bzw. sich in einer Beziehung befindenden Frauen.⁴⁰⁸ Die untersuchten Filme – im Besonderen jene der 1950er Jahre – wählen jedoch häufiger das Sujet des weiblichen Treuebruchs für ihre Erzählung.

4.2 Beziehungsformen

Während sich 15 der insgesamt 16 frühen Filme der Darstellung des Ehebruchs widmen, inszeniert nur ein Film, Willi Forsts *Die Sünderin*, ausschließlich den Treuebruch zwischen zwei Menschen, die in einer Beziehung leben, ohne verheiratet zu sein.⁴⁰⁹ *Der Weg nach oben* beschäftigt sich neben dem Ehebruch ebenfalls mit der Untreue innerhalb einer Partnerschaft und rückt diese ins Zentrum der Handlung. Drei weitere Filme behandeln zwar ebenso den Betrug innerhalb einer Beziehung, tun dies jedoch nur am Rande.⁴¹⁰ Während die Beziehungsform der Ehe in den frühen Filmen sehr stark dominiert, thematisieren die Filme der 1960er und 1970er neun Mal den Treuebruch innerhalb einer Partnerschaft. Nur zwei Filme zeigen die Untreue in anderen Beziehungsformen, beispielsweise Bekanntschaften. Sechs frühe und sechs späte Filme erzählen die Geschichte eines Ehepaares mit Kindern,

⁴⁰⁷ Vgl. Siegel, *High Fidelity*, 270.

⁴⁰⁸ Siehe Kapitel 2. Sozial- und kulturhistorischer Kontext.

⁴⁰⁹ Es ist jedoch zu beachten, dass jene Beziehung – so die Protagonistin des Films – als eine eheliche Verbindung verstanden werden kann.

⁴¹⁰ *Ehe in Fesseln*, *Vagabunden der Liebe*, *Der Reigen*.

verabsäumen es jedoch den Treuebruch als familienrelevantes Thema zu verhandeln. Die Darstellung der Beziehungsformen wird in den späteren Filmen zunehmend heterogener und die Ehe um nicht gesetzlich verankerte Partnerschaften sowie um Dreiecksbeziehungen bzw. homosexuelle Beziehungen ergänzt. In François Truffauts *Jules und Jim* lebt das Ehepaar für geraume Zeit mit dem Liebhaber der Frau und besten Freund des Mannes zusammen. Dass die Gesellschaft letztlich kein Konzept für ihre Beziehung parat hat, wird mit dem Selbstmord der Protagonistin und dem von ihr verschuldeten Tod des Geliebten schließlich augenscheinlich. Truffaut reflektiert hier die Regeln des „hegemonialen Diskurses“⁴¹¹, der die monogame Zweierbeziehung als selbstverständlich voraussetzt. Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* ist der einzige im Korpus enthaltene Film, der sich um den Treuebruch innerhalb einer homosexuellen Partnerschaft annimmt und der Debatte über die Untreue eine neue Perspektive verleiht.

Die Ehe ist die am häufigsten inszenierte Beziehungsform (in 15 von 16 untersuchten Filmen), weshalb darauf geschlossen werden kann, dass sie in den 1950er Jahren die Norm für das Zusammenleben der PartnerInnen darstellte, obwohl keiner der Filme dies explizit betont. Auch in den Filmen der 1960er und 1970er Jahre dominiert die Zweierbeziehung zwischen Mann und Frau, wobei die gesetzmäßige Verankerung durch die Eheschließung zunehmend in den Hintergrund tritt. Ehe und zweigeschlechtliche Partnerschaft erscheinen also auch in der vorliegenden Untersuchung als Bestandteile des hegemonialen Diskurses, als typische Form des Zusammenlebens, während Dreiecksbeziehungen und gleichgeschlechtliche Partnerschaften als Elemente des Gegendiskurses verstanden werden können.

4.3 Gesellschaftliche Verhältnisse

Die Filme der 1950er Jahre inszenieren die Untreue als ein Thema der gehobenen Klasse. 12 der 16 frühen Filme wählen erfolgreiche Geschäftsmänner, Adelige, Millionäre, Ärzte sowie deren gut betuchte Ehefrauen als Hauptcharaktere. In den späteren Filmen werden nicht nur die Beziehungsformen, sondern auch die Verhältnisse, in denen Geschichten über Untreue spielen, vielfältiger. Angehörige des Studenten- und Arbeitermilieus gehören nun auch zu den ProtagonistInnen. Trotzdem verkörpern in zwölf von 19 späten Filmen Politiker, Professoren, Ärzte und Industrielle die Hauptrolle.

⁴¹¹ Jäger, Kritische Diskursanalyse, 165.

4.4 Charakterisierung der Filmfiguren

Im nächsten Abschnitt soll Werner Faulstichs Vorschlag einer Figurenanalyse⁴¹² aufgegriffen und der Frage nachgegangen werden, ob es sich bei den untreuen ProtagonistInnen um durchschnittliche Personen handelt, die sich als Projektionsfläche⁴¹³ eignen, oder um Charaktere, die nicht den einfachen Durchschnittsbürger/die einfache Durchschnittsbürgerin repräsentieren.

Besonders die frühen Filme, die zwischen 1949 und 1959 in den deutschsprachigen Kinos aufgeführt wurden, verzichten häufig auf den Einsatz von Filmfiguren, die den Zusehern und Zuseherinnen als Projektionsfläche dienen. ProtagonistInnen der Oberschicht werden als extravagante Persönlichkeiten gezeichnet, die sich von der Mehrheit der Gesellschaft abheben.⁴¹⁴ Obwohl es sich in *Die Sünderin* um eine aus ärmlichen Verhältnissen stammende Figur handelt, die ihren Partner betrügt, wird aufgrund ihrer Konzeption als Prostituierte eine Identifizierung erschwert. In *Das Ende einer Affäre* ist es die plötzliche religiöse Besessenheit, aufgrund welcher die ansonsten sehr einfach gezeichnete Filmfigur befremdend wirkt. Brigitte Bardot verkörpert in *Und immer lockt das Weib* eine frivole junge Frau. Ihr scheint jegliche Vorstellung von moralischen Grundsätzen und gesellschaftlichen Prinzipien zu fehlen, weshalb sie als Aussätzige behandelt wird. *Ehe in Fesseln* erzählt die Geschichte einer egozentrischen und höchst manipulativen Hausherrin, die von ihrer eigenen Familie missachtet wird. Die Protagonistin und Betrügerin Eva ist nicht nur an der Verzweiflung der sie umgebenden Leute bzw. an der Trinksucht ihres Ehemannes schuld, sie hat auch den Tod ihrer Schwägerin sowie ihres früheren Liebhabers zu verantworten. In den Filmen *Und immer lockt das Weib* und *Ehe in Fesseln* handelt es sich nicht um die durchschnittliche Ehefrau der 1950er bis 1970er Jahre, die untreu wird, sondern um Personen, denen aufgrund ihres ‚verdorbenen‘ Charakters kein Platz innerhalb der Gesellschaft zugewiesen werden kann.⁴¹⁵ Alfred Hitchcock inszeniert in *Sklavin des Herzens* ein Ehepaar, das in der Strafkolonie Australiens lebt, um damit ein Setting zu arrangieren, das die Identifikation mit den als

⁴¹² Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, 97.

⁴¹³ Ist es einem breiten Publikum möglich, eigene Erfahrungen, Einstellungen oder Haltungen mit der dargestellten Filmfigur zu verbinden und auf diese zu übertragen, kann von einer guten Projektionsfläche gesprochen werden.

⁴¹⁴ *Das Ende einer Affäre, Nachtclub-Affären, Sklavin des Herzens, Die große Leidenschaft, Das Lächeln einer Sommernacht, Die Liebenden, Der Weg nach oben, Ehe in Fesseln.*

⁴¹⁵ Ein weiterer, jedoch nicht im eigentlichen Filmkorpus enthaltener Film – *Der Stachel des Bösen* – nimmt genau jenes hier beschriebene Erzählmuster wieder auf, um die von Schuld durchdrungene Persönlichkeit einer betrügenden Ehefrau zu konstruieren. Der Ehebruch wird von einer selbstsüchtigen, hinterlistigen und kaltherzigen Frau verübt, die sich nicht in die Gesellschaft einfügen kann. Damit erscheint die Untreue selbst als gesellschaftsinadäquates Phänomen, das nur von Randpersonen begangen wird, jedoch nicht zum Leben der Durchschnittsbürgerin gehört.

Gefangene hierher gekommenen BeziehungspartnerInnen zusätzlich erschwert. In *Der Weg nach oben* spielt der Betrüger hingegen ein doppeltes Spiel, worüber er als unehrliche und berechnende Persönlichkeit charakterisiert wird. Er hintergeht sowohl seine zukünftige Ehefrau, die er nur wegen ihres Geldes heiraten möchte, als auch seine Geliebte, die nichts von seiner bevorstehenden Hochzeit weiß. In Louis Malles *Die Liebenden* lässt die Betrügerin nicht nur ihren Ehemann, sondern auch ihr Kind zurück, weshalb sie letztlich als gefühlskalte und erbarmungslose Figur erscheint. Im Film *Nachtclub-Affären* handelt es sich um eine berühmte Sängerin, verkörpert von Doris Day, die ebenso wenig als durchschnittliche Ehefrau zu bewerten ist.

Mit Ausnahme von *Der Reigen*, *Das verflixte 7. Jahr*, *Ehekrieg*, *Vagabunden der Liebe* und *Geheimnisse einer Ehe* greifen die Filme der 1950er Jahre also auf atypische Figuren zurück. Besonders Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* setzt jedoch alles daran zu zeigen, dass es sich bei dem Protagonisten um einen typischen Manhattan-Ehemann handelt, der in Abwesenheit der Ehefrau – wie alle anderen Männer – die Kontrolle über sein sexuelles Verlangen verliert. *Der Reigen* ist der einzige Film, der versucht, die Identifizierung mit den betrügenden ProtagonistInnen über die Darstellung verschiedener, aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten stammender Figuren zu ermöglichen. Damit wird deutlich, dass eine Geschichte, die von Untreue erzählt, letztlich eine „Geschichte von uns allen“⁴¹⁶ sein muss. Hier geht es nicht um das Verständnis für das Handeln eines bestimmten Charakters, sondern allein um die Identifizierung mit der Rolle des Betrügers bzw. der Betrügerin.

Der Großteil der frühen Filme inszeniert hingegen ProtagonistInnen, die nicht den Prototyp der Gesellschaft verkörpern. Sie eignen sich daher nur bedingt als Projektionsfläche für eigene Erfahrungen und Lebenseinstellungen.

Von den 19 Filmen, die zwischen 1960 und 1975 in den deutschsprachigen Kinos zur Aufführung gelangten, erzählen nur sechs eine Geschichte, deren Hauptcharaktere in einfachen Verhältnissen situiert und als ‚gewöhnliche‘ Persönlichkeiten konzipiert wurden. Rainer Werner Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten*, François Truffauts *Geraubte Küsse* und Jean-Luc Godards Filme *Eine verheiratete Frau* sowie *Eine Frau ist eine Frau* arbeiten mit solchen Filmfiguren. Auch Elia Kazan sowie Billy Wilder entwerfen in *Fieber im Blut* und *Küss mich, Dummkopf* ProtagonistInnen, welche die durchschnittliche amerikanische Kleinstadtfamilie verkörpern und sich daher als gute Projektionsfläche erweisen.

⁴¹⁶ *Der Reigen*, Max Ophüls, F 1950.

Carl Theodor Dreyers *Gertrud* und Charlie Chaplins *Die Gräfin von Hongkong* beziehen sich auf das Leben von hochrangigen Politikern bzw. deren Frauen, die nur eingeschränkte Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Auch die (Ehe-)Paare in Claude Chabrols *Die untreue Frau*, Sidney Lumets *Ein Hauch von Sinnlichkeit*, Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und Jean Aurels *Über die Liebe* stammen aus gut situierten Verhältnissen. Ingmar Bergman inszeniert in *Szenen einer Ehe* ebenso eine Anwältin und einen Universitätsprofessor, die in ihrer Wortgewandtheit und Reflexionsgabe nicht den Großteil der Gesellschaft repräsentieren dürften. François Truffaut arrangiert in *Jules und Jim* eine Dreiecksbeziehung zwischen drei komplexen Figuren, die er im Künstlermilieu verortet. Auch bei der Hauptfigur in *Die süße Haut*, einem Universitätsprofessor für Vergleichende Literaturwissenschaft, handelt es sich nicht um einen Repräsentanten der Durchschnittsgesellschaft. *Die Wahrheit* erzählt die Geschichte von Dominique, eines ‚liederlichen‘ und schamlosen Mädchens, verkörpert von Brigitte Bardot, die sich schließlich wegen Mordes an ihrem Geliebten vor Gericht verantworten muss. In *Die Geliebte des Anderen* steht Marina, die kurz nach dem Tod ihres Freundes Claude eine Beziehung mit dessen Bruder Serge beginnt, von Beginn an unter Verdacht Claude getötet zu haben. Obwohl sich dieser Verdacht nicht bestätigt, trägt Marina schließlich doch Schuld an Claudes Tod, da sie ihn, der sein Ableben zuerst nur vortäuschte, am Ende wirklich tötet. Während es in jenem Film die Schuldhaftigkeit der Protagonistin ist, die als zentraler Aspekt der Geschichte einer möglichen Identifizierung entgegenwirkt, inszeniert Clive Donner in *Was gibt's Neues, Pussy?* einen Mann, der sein übermäßiges sexuelles Begehren als Problem erkennt. Das unersättliche Verlangen des Protagonisten scheint dessen bevorstehende Heirat zu gefährden und wird mittels der Inszenierung von psychiatrischen Sitzungen, in denen der Betroffene versucht seiner Lust entgegenzuwirken, pathologisiert. Der Betrüger verhält sich nicht nur ungewöhnlich oder absonderlich, sondern krankhaft und ist daher als Projektionsfläche gänzlich ungeeignet.

Auch der Großteil der späten Filme konzipiert Betrüger und Betrügerinnen nicht als eindimensionale, sondern als extravagante und ungewöhnliche Persönlichkeiten. Nur sechs von 19 Filmen inszenieren sehr einfache Filmfiguren, die das Publikum mit eigenen Erfahrungen und Erlebnissen bespielen kann. Sexuelle Außenbeziehungen gehören damit nicht zum Verhaltensrepertoire des Durchschnittsbürgers/der Durchschnittsbürgerin, denn nicht jedermann scheint dazu fähig. Anhand der Inszenierung von Charakteren, die sich aufgrund ihrer Extravaganz vom Großteil der Gesellschaft abheben, rücken die Filme *Untreue*

an den Rand der gesellschaftlich tolerierbaren Handlungen, womit eine starke Moralisierung des Themas einhergeht.

4.4.1 Liebhaber und Geliebte

Während sowohl die frühen als auch die späten Filme bei der Auswahl der Liebhaber auf sehr unterschiedliche Figuren zurückgreifen und neben Schriftstellern, Studenten, Musikern und Ärzten auch erfolgreiche Geschäftsmänner wählen, beschränkt sich die Auslese der Geliebten oftmals auf Models, Schauspielerinnen, Sekretärinnen, Krankenschwestern, Prostituierte, Stripperinnen, Stewardessen und junge Studentinnen bzw. reiche Damen mittleren Alters. Die bürgerliche Konzeption der ‚Mätresse‘, die sich ausschließlich über ihre Beziehung zu einem verheirateten Mann definiert und von diesem finanziell abhängig ist, fehlt in den untersuchten Filmen. Die Geliebte ist nicht mehr ausschließlich Geliebte, sie ist erwerbstätig, kann selbständig für sich sorgen und verliert nicht, wie im Entwurf des Bürgertums, ihre Heiratsfähigkeit.⁴¹⁷ Fünf frühe Filme,⁴¹⁸ jedoch nur Truffauts *Jules und Jim* aus 1962, greifen das Motiv der Jugendliebe bzw. des alten Bekannten für die Inszenierung des/der Geliebten auf. Die Liebhaberinnen werden oftmals als klischeehafte Figuren konzipiert, für die eine Liaison mit einem verheirateten oder sich in einer Beziehung befindenden Mann urtypisch erscheint. Zumal die Perspektive der Geliebten zumeist ausgespart bleibt und nur wenige Details über diese und deren Leben bekannt werden, kann eine Identifizierung mit ihnen nur schwer gelingen. Umgekehrt ermöglicht eine solche Aussparung an Informationen über die jeweiligen Charaktere jedoch die Zuschreibung weiterer Vorurteile und Stereotype.

⁴¹⁷ Vgl. Flitner, *Verliebt, verlobt, verheiratet*, 22f.

⁴¹⁸ *Die große Leidenschaft, Und immer lockt das Weib, Ehe in Fesseln, Sklavin des Herzens, Das Lächeln einer Sommernacht.*

4.5 Gründe für den Treuebruch

Die Filme geben eine Reihe von Gründen für den Treuebruch an:⁴¹⁹

- Untreue aufgrund der Liebe zu einem anderen Mann/einer anderen Frau
- Untreue aufgrund der fehlenden Liebe zum/r EhepartnerIn
- Untreue aufgrund einer Ehe, die nur zum Schein geführt wird
- Untreue, um das eigene Leben zu verändern und der Tristesse zu entfliehen
- Untreue als typische Eigenschaft der Persönlichkeit; Untreuerwerden als Persönlichkeitsdisposition
- Untreue als Mittel zum Zweck (um den Partner zu bestrafen, Geld aufzutreiben, die Lösung einer Verlobung zu erwirken, schwanger zu werden usw.)
- Untreue aufgrund der unkontrollierten sexuellen Begierde
- Untreue aufgrund von Problemen innerhalb der Partnerschaft
- Untreue als Zeitvertreib oder Abwechslung

Neun der frühen und elf der späteren Filme begründen den dargestellten Treuebruch mit der Liebe zu einem anderen Mann bzw. einer anderen Frau.⁴²⁰ Vor allem die fehlende Liebe gegenüber dem/r EhepartnerIn erweist sich in neun frühen und sieben späten Filmbeispielen als ausschlaggebend für die Untreue.⁴²¹ Die Filme produzieren damit die Vorstellung, dass (sexuelle) Außenbeziehungen in direktem Zusammenhang mit der schwindenden Liebe zum/zur PartnerIn stehen und eine Aussage über die bestehende Partnerschaft erlauben würden. Während das Konzept der Vernunftehe bzw. Zweckgemeinschaft in vier frühen Filmen bei der Begründung des Treuebruchs eine wesentliche Rolle spielt, kommt dieses in den Filmen der 60er und 70er Jahre nicht weiter vor. Aufgrund der fehlenden Gefühle für den eigenen Ehemann oder die Ehefrau finden sich die ProtagonistInnen in *Die große Leidenschaft*, *Nachtclub-Affären*, *Und immer lockt das Weib* sowie *Der Weg nach oben* früher

⁴¹⁹ Da viele Filme nicht nur einen Treuebruch inszenieren oder mehrere Gründe für die Untreue angeben, sind im Folgenden Mehrfachnennungen bzw. die Anführung eines Films unter verschiedenen Kategorien möglich.

⁴²⁰ *Vagabunden der Liebe*, *Die große Leidenschaft*, *Nachtclub-Affären*, *Das Ende einer Affäre*, *Die Liebenden*, *Der Weg nach oben*, *Das Lächeln einer Sommernacht*, *Der Reigen*, *Ehekrieg* und *Gertrud*, *Die Gräfin von Hongkong*, *Szenen einer Ehe*, *Händler der vier Jahreszeiten*, *Meine Nacht bei Maud*, *Geraubte Küsse*, *Die Geliebte des Anderen*, *Die süße Haut*, *Jules und Jim*, *Eine verheiratete Frau*, *Die Wahrheit*.

⁴²¹ *Die große Leidenschaft*, *Nachtclub-Affären*, *Der Weg nach oben*, *Ehekrieg*, *Die Liebenden*, *Und immer lockt das Weib*, *Das Ende einer Affäre*, *Der Reigen*, *Ehe in Fesseln* und *Gertrud*, *Die Gräfin von Hongkong*, *Händler der vier Jahreszeiten*, *Meine Nacht bei Maud*, *Die Geliebte des Anderen*, *Szenen einer Ehe*, *Eine verheiratete Frau*.

oder später in einer Romanze mit derjenigen Person wieder, die sie ‚wirklich‘ lieben. Dadurch kommt es zur Idealisierung der romantischen Liebe, die als Garant der gegenseitigen Treue definiert wird. Liebe ist der am häufigsten genannte Beweggrund, der demnach als Bestandteil des hegemonialen Diskurses betrachtet werden kann.

Besonders die Filme, die zwischen 1949 und 1959 im deutschsprachigen Raum zur Aufführung gelangten, erklären den von Frauen verübten Treuebruch oftmals anhand der Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben sowie des daran anknüpfenden Wunsches, dieses Leben hinter sich zu lassen.⁴²² In vier frühen und weiteren vier nicht im Korpus enthaltenen Filmen wird dies als ein Motiv der Frauen inszeniert.⁴²³ Es sind nie die Männer, sondern deren Frauen, die aufgrund einer für sie unerträglichen Lebenssituation untreu werden, um der Tristesse, der sie sich ausgesetzt sehen, zu entfliehen. Im Gegensatz zu den Filmen der 1950er Jahre spielt diese Begründung in den späteren Filmen keine Rolle mehr. Daneben scheint das Argument, dass die Untreue im Charakter einer Person begründet liegt und daher als typische Persönlichkeitsdisposition zu verstehen sei, ebenfalls nur für Frauen zu gelten. *Und immer lockt das Weib*, *Ehe in Fesseln* und *Der Stachel des Bösen*, ein nicht im Korpus enthaltener Film, inszenieren Protagonistinnen, die nicht anpassungsfähig und daher von ‚Natur‘ aus untreu seien. Ebenso wie in *Und immer lockt das Weib* verkörpert Brigitte Bardot in *Die Wahrheit* eine junge Frau, deren Tendenz zur Untreue offensichtlich als typische Charaktereigenschaft und damit als fester Bestandteil ihrer Persönlichkeit zu verstehen ist. In zwei frühen und vier späteren Filmen wird die Untreue als ein Mittel zum Zweck inszeniert. In *Die Sünderin* sieht Marina keinen anderen Ausweg als sich noch einmal zu prostituieren, um das nötige Geld für die Operation ihres schwerkranken Partners aufzutreiben. Auch in Billy Wilders spätem Film *Küss mich, Dummkopf* ist es die Ehefrau, die sich einem berühmten Entertainer – gespielt von Dean Martin – anbietet, um einen von ihrem Mann geschriebenen Schlager zu verkaufen. Während sich Marina in *Die Sünderin* mit dieser Tat aufopfert, um ihren Geliebten zu retten, findet Zelda in *Küss mich, Dummkopf* jedoch selbst Gefallen daran. Sidney Lumets *Ein Hauch von Sinnlichkeit* greift das Motiv der Prostitution ebenso auf, inszeniert jedoch nur den Verdacht des Ehemannes, der sich am Ende schließlich als falsch erweist. *Ehe in Fesseln* recurriert auf das Klischee der berechnenden Ehefrau (Eva), die sich an ihren ehemaligen Liebhaber heranmacht, um dessen bevorstehende Heirat mit ihrer Schwägerin zu verhindern. Jean-Luc Godard konstruiert in *Eine Frau ist eine Frau* einen eher außergewöhnlichen Beweggrund, wenn er den Kinderwunsch der Protagonistin, der ihr von

⁴²² *Die Liebenden, Geheimnisse einer Ehe, Sklavin des Herzens, Nachtclub-Affären.*

⁴²³ *Zum Zerreißen gespannt, Gefangen, All meine Sehnsucht, Der Stachel des Bösen.*

ihrem Partner nicht erfüllt zu werden scheint, zum Anlass ihres Treuebruches nimmt. Zwei weitere Filme, *Die Wahrheit* und Truffauts *Jules und Jim*, nennen hingegen die Bestrafung des Ehepartners als Ursache. Das Motiv des als Mittel zum Zweck eingesetzten Betruges wird sowohl in den frühen als auch in den späten Filmen ausschließlich in Zusammenhang mit der weiblichen Untreue aufgegriffen.

Hinsichtlich der Begründung des Treuebruchs spielt die Analysekategorie des Geschlechts also eine wesentliche Rolle. Die untersuchten Filme inszenieren drei Gründe – Untreue als ein Mittel zum Zweck, als Möglichkeit der Tristesse des eigenen Lebens zu entfliehen sowie als Persönlichkeitseigenschaft – als typisch weiblich und produzieren damit ein geschlechtsspezifisches diskursives Wissen. Geschlechterdifferentialität wird hier nicht, wie in der ‚bürgerlichen‘ Konzeption über die Auffassung von Treue als eine immanent weibliche Eigenschaft hergestellt, sondern über die scheinbar unterschiedlichen Beweggründe, aus denen Männer oder Frauen (sexuelle) Außenbeziehungen eingehen.

Während das sexuelle Begehren in den Filmen der 1950er Jahre explizit nur einmal als Ursache für einen Seitensprung angegeben wird, gewinnt es in den späteren Filmen an Bedeutung. In *Und immer lockt das Weib*, *Der Reigen*, *Geheimnisse einer Ehe* und *Das Lächeln einer Sommernacht* wird dieses Motiv zwar angesprochen, jedoch mit anderen Gründen, wie der sich entwickelnden Liebe zu einer dritten Person oder der bedrückenden Probleme innerhalb der Ehe, verknüpft. Allein Billy Wilders *Das verfluchte 7. Jahr* erklärt die Tendenz zur Untreue anhand des für Männer ab 40 scheinbar typischen sexuellen Verlangens. In insgesamt elf von 19 späten Filmen wird der Treuebruch des Partners/der Partnerin ausschließlich über die Libido begründet.⁴²⁴ Am ausdrücklichsten verfolgt dies Clive Donners *Was gibt's Neues, Pussy?*, welcher die Unfähigkeit des Protagonisten zur Treue über dessen ungezähmtes und als pathologisch klassifiziertes sexuelles Begehren rechtfertigt. Im Gegensatz zur Liebe erscheint das sexuelle Verlangen in den Filmen der 1950er Jahre als ein marginales Argument. Auch hinsichtlich der Geschlechterdifferentialität spielt dieses keine wesentliche Rolle. Die Bedürfnisbefriedigung wird hier – mit Ausnahme von Billy Wilders *Das verfluchte 7. Jahr* – nicht als typisch männlicher Grund angegeben.

Untreue als logische Konsequenz von Problemen innerhalb der Partnerschaft bzw. der Ehe wird in den frühen Filmen nur selten thematisiert,⁴²⁵ erlangt in den Filmen der 60er und 70er

⁴²⁴ *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Händler der vier Jahreszeiten*, *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Küss mich, Dummkopf*, *Fieber im Blut*, *Geraubte Küsse*, *Die untreue Frau*, *Jules und Jim*, *Über die Liebe*, *Eine Frau ist eine Frau*, *Die Wahrheit*.

⁴²⁵ *Geheimnisse einer Ehe*, *Die Liebenden*, *Ehekrieg* und *Sklavin des Herzens*.

Jahre jedoch zunehmend an Bedeutung.⁴²⁶ Neun von 19 späten Filmen definieren den außerpartnerschaftlichen Sexualkontakt als ein Phänomen, das mit der Beziehung in direktem Zusammenhang steht und eine Aussage über deren Qualität erlaubt.

Es konnten sieben späte Beispiele gefunden werden, die auf eine spezielle Begründung oder gewichtige Erklärung für den inszenierten Treuebruch verzichten. Davon kommt es in fünf Filmen unter anderem aus Gründen der Abwechslung oder des Zeitvertreibs zur sexuellen Außenbeziehung.⁴²⁷ *Geraubte Küsse* und *Über die Liebe* thematisieren hingegen die Unsicherheit junger Menschen, die nicht wissen, zu wem oder wohin sie gehören und sich daher der Treue nicht verpflichtet fühlen.

4.6 Aspekte des Treuebruchs

Im folgenden Abschnitt werden die Aspekte der Untreue beschrieben, also jene Gesten und Handlungen, die einen Treuebruch als solchen definieren. Die frühen Filme deuten den Betrug vor allem über emotionale Komponenten, über die Liebe und Zuneigung zum/zur LiebhaberIn sowie das Vorhaben mit diesem/dieser eine Beziehung einzugehen. Etwa die Hälfte der 16 untersuchten Filme der 1950er Jahre inszeniert ein Liebesgeständnis gegenüber dem/der Geliebten bzw. den Entschluss mit diesem/dieser das weitere Leben zu verbringen.⁴²⁸ In sieben davon kommt es auch zum sexuellen Kontakt,⁴²⁹ der in sechs Fällen mit einem der beiden zuvor genannten Aspekte kombiniert wird.⁴³⁰ Dass es für die Bewertung eines Verhaltens als Untreue nicht der sexuellen Begegnung, sondern alleine der Gefühle bedarf, die sich gegenüber einer dritten Person entwickeln, wird bei neun Filmen deutlich, in denen entweder kein Geschlechtsverkehr stattfindet bzw. nicht klar hervorgeht, ob der Treuebruch auch eine sexuelle Komponente enthält.⁴³¹ Hier handelt es sich nicht um die sexuelle, sondern

⁴²⁶ *Händler der vier Jahreszeiten, Gertrud, Die Gräfin von Hongkong, Meine Nacht bei Maud, Die Geliebte des Anderen, Szenen einer Ehe, Jules und Jim, Die süße Haut, Eine verheiratete Frau.*

⁴²⁷ *Händler der vier Jahreszeiten, Küss mich, Dummkopf, Jules und Jim, Die untreue Frau, Geraubte Küsse.*

⁴²⁸ *Die große Leidenschaft, Das Ende einer Affäre, Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Vagabunden der Liebe, Der Weg nach oben, Nachtclub-Affären, Der Reigen, Ehekrieg.*

⁴²⁹ *Und immer lockt das Weib, Die Sünderin, Ehekrieg, Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Weg nach oben, Der Reigen.*

⁴³⁰ *Ehekrieg, Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Weg nach oben, Der Reigen, Und immer lockt das Weib.*

⁴³¹ In vier Filmen kommt es definitiv nicht zum sexuellen Kontakt zwischen BetrügerIn und Geliebtem/r: *Sklavin des Herzens, Nachtclub-Affären, Das verflixte 7. Jahr* und *Geheimnisse einer Ehe*. Die folgenden fünf Filme lassen die Frage, ob auch eine sexuelle Interaktion stattfand, ungeklärt: *Die tätowierte Rose, Vagabunden der Liebe, Die große Leidenschaft, Das Ende einer Affäre, Ehe in Fesseln*. Im letztgenannten Film kommt es zu zwei Treuebrüchen; während die Untreue des Ehemannes lediglich in einem Kuss besteht, bleibt offen, ob es sich beim Treuebruch der Ehefrau ebenso nur um den Kuss oder eigentlich um eine frühere Affäre handelt, in der es auch zum sexuellen Kontakt kam.

um die partnerschaftliche Untreue, die jedoch in den frühen Filmen ebenso sanktioniert wird wie das Eingehen sexueller Außenbeziehungen.

Weiters muss festgehalten werden, dass die von Schneider und Nunner vorgeschlagene Kategorie der „situativ-spontanen Untreue“⁴³², die einen unverbindlichen Sexualkontakt umschreibt, innerhalb des Korpus der frühen Filme kaum zu beobachten ist. Es finden sich zwar spontane Gesten und Handlungsweisen im Sinne der Untreue, diese gehen jedoch – mit Ausnahme von *Die Sünderin* und Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* – stets mit einer emotionalen Bindung an den Liebhaber oder die Geliebte einher.⁴³³

Im Unterschied zu den 1950er Jahren kommt es – mit Ausnahme von Charlie Chaplins *Die Gräfin von Hongkong* – in allen Filmen der 1960er und 1970er Jahre zur sexuellen Begegnung zwischen BetrügerInnen und deren Geliebten.⁴³⁴ Von 18 Filmen, welche die sexuelle Interaktion als eine für den Treuebruch wesentliche Komponente inszenieren, verzichten – wie bereits weiter oben beschrieben – elf darauf, diese mit anderen Aspekten zu verknüpfen.⁴³⁵ Hier wird der Betrug also ausschließlich über den Geschlechtsverkehr mit einer dritten Person außerhalb der Beziehung definiert. Da kein einziger früher Film gefunden werden konnte, in dem es zum sexuellen Kontakt ohne Gefühlsbindung kommt,⁴³⁶ weisen jene elf Filme auf eine Verschiebung innerhalb des Diskursstrangs der Sexualität hin. Diese scheint hier nicht mehr an die romantische Liebe gebunden zu sein und kann daher auch außerhalb einer Liebesbeziehung praktiziert werden. Viele Filme inszenieren jedoch nicht nur einen Treuebruch, weshalb es hier zu Mehrfachnennungen kommen kann: Während zehn Filmbeispiele die Liebesgefühle der betrügenden PartnerInnen gegenüber ihren Geliebten darstellen,⁴³⁷ zeigen weitere neun Filme deren Beziehungsabsichten.⁴³⁸

Die Analyse der Aspekte, die benötigt werden, um ein Verhalten als Betrug zu definieren, gibt Aufschluss über die Grenze, welche die Filme zwischen Untreue und Treue ziehen. Dies-

⁴³² Schneider/Nunner, Untreue, 87.

⁴³³ *Das verflixte 7. Jahr, Und immer lockt das Weib, Die Sünderin, Die Liebenden, Geheimnisse einer Ehe.*

⁴³⁴ In *Ein Hauch von Sinnlichkeit* verdächtigt der Ehemann seine Frau der Prostitution und damit der sexuellen Untreue. Sein Verdacht erweist sich jedoch als falsch, weshalb es hier genau genommen nicht zum Betrug kommt.

⁴³⁵ *Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Händler der vier Jahreszeiten, Was gibt's Neues, Pussy?, Küss mich, Dummkopf, Fieber im Blut, Geraubte Küsse, Die untreue Frau, Jules und Jim, Über die Liebe, Eine Frau ist eine Frau, Die Wahrheit.*

⁴³⁶ Einzig im Film *Die Sünderin* ist die Liebe kein Argument für den sexuellen Kontakt außerhalb der Beziehung. Genauer handelt es sich um einen Prostitutionsakt, mittels dessen das nötige Geld für die Operation des eigentlich betrogenen Partners aufgetrieben werden soll.

⁴³⁷ *Gertrud, Die Gräfin von Hongkong, Szenen einer Ehe, Händler der vier Jahreszeiten, Meine Nacht bei Maud, Die Geliebte des Anderen, Die süße Haut, Jules und Jim, Eine verheiratete Frau, Die Wahrheit.*

⁴³⁸ *Gertrud, Die Gräfin von Hongkong, Szenen einer Ehe, Meine Nacht bei Maud, Die Geliebte des Anderen, Die süße Haut, Jules und Jim, Eine verheiratete Frau, Die Wahrheit.*

bezüglich sind vor allem jene Filme zu beachten, die keinen sexuellen Kontakt und auch keine Liebesbeziehung zwischen den BetrügerInnen und ihren Geliebten inszenieren. In *Geheimnisse einer Ehe*, Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* sowie Alfred Hitchcocks *Sklavin des Herzens* fühlen sich die jeweiligen EhepartnerInnen lediglich zu einer anderen Person hingezogen. Obwohl es nicht zum Geschlechtsakt kommt, wird das Verhalten der ProtagonistInnen als Ehebruch interpretiert. Dies geschieht über den Einsatz typischer, weiter unten genauer beschriebener Skripte. Diese Filme geben Auskunft über den schmalen Grat zwischen Untreue und Treue, wonach es nicht einmal des Zugeständnisses der Liebe gegenüber der dritten Person, sondern allein der emotionalen Zuneigung bedarf, um eine Handlung als Betrug zu bewerten. Sie sanktionieren das Verhalten der ProtagonistInnen, um so die Toleranzgrenze hinsichtlich des Treuebruchs herabzusetzen.

Obwohl Ruth, dargestellt von Doris Day, in *Nachtclub-Affären* verdeutlicht, dass sie bereits von ihrem Ehemann getrennt war, als sie ein Verhältnis mit einem anderen Mann begann, orientiert sich auch dieser Film an Skripten, die in filmischen Erzählungen über Untreue häufig Verwendung finden. Das Skript des rachsüchtigen Ehemannes, der seine Ehefrau und ihren Geliebten bei einem Kuss ertappt und daraufhin versucht, den Geliebten zu töten, lässt darauf schließen, dass das Handeln der Ehefrau aufgrund der nur sehr knappen Zeitspanne, die zwischen Trennung des Paares und ihrer neuen Beziehung liegt, als Betrug zu deuten ist.

Dass die Interpretation eines Verhaltens als Untreue sehr stark vom Zeitaspekt mitbestimmt wird, zeigt sich neben dem soeben beschriebenen Filmbeispiel auch in *Fieber im Blut*, *Die Geliebte des Anderen* und Carl Theodor Dreyers *Gertrud*. Da Gertrud bereits einige Stunden nach der Trennung von ihrem Mann mit ihrem Geliebten schläft, wird dies als Treuebruch definiert. Auch in *Die Geliebte des Anderen* wird die Protagonistin aufgrund der kurzen Zeitspanne, die zwischen dem Tod des Partners und dem Beginn der Affäre mit dessen Bruder liegt, des Betrugs beschuldigt. Diese Interpretation wird nicht nur über die Äußerungen des Geliebten deutlich, sondern ebenso über die im Zusammenhang mit der Darstellung von Untreue häufig zu beobachtende – und weiter unten genauer beschriebene – Erzählstrategie der Schuldauslagerung. Auch in Elia Kazans *Fieber im Blut* ist die erst kurz verstrichene Zeit der Grund, weshalb die sexuelle Interaktion des jungen Mannes mit einer anderen Frau als Treuebruch verstanden wird. Die genannten Filme definieren den Zeitrahmen, der eingehalten werden muss, um die Charakterisierung des eigenen Handelns als Betrug zu umgehen, und produzieren damit eine für den Diskursstrang der Treue wesentliche Aussage.

4.7 Untreue und Tod

Die Verschränkung des Diskursstrangs der Untreue mit dem Diskursstrang des Todes ist für nahezu alle hier untersuchten Filme charakteristisch und erzeugt einen wesentlichen diskursiven Effekt, mittels dessen Aussagen und Bewertungen zum Thema Treue hervorgebracht werden. In 14 frühen und zehn späten Filmen spielt der Tod als narratives Element eine wesentliche Rolle.⁴³⁹ Während es sich innerhalb des Teilkorpus der 1950er Jahre hauptsächlich um den (beinahe) Tod des Betrügers oder der Betrügerin bzw. des oder der Geliebten handelt und es nur in den seltensten Fällen zum Ableben der betrogenen PartnerInnen kommt, herrscht in den 1960er und 1970er Jahren diesbezüglich Ausgewogenheit.

Innerhalb der frühen Filme kommt es fünfmal⁴⁴⁰ zum Todesfall und viermal⁴⁴¹ zum beinahe Ableben des Betrügers/der Betrügerin.⁴⁴² Letztere werden jedoch nicht von den betrogenen EhepartnerInnen ermordet, sondern sterben durch Selbstmord,⁴⁴³ durch schwere Krankheit⁴⁴⁴ oder bei einem tödlichen Unfall.⁴⁴⁵ Vier Filme nehmen das narrative Element des Todes in ihre Darstellung auf, belassen es jedoch bei einer Andeutung und verzichten darauf, dieses Erzählmotiv zu Ende zu führen und die ProtagonistInnen wirklich sterben zu lassen. Obwohl in *Die große Leidenschaft* niemand ums Leben kommt, bezieht dieser Film anhand des Selbstmordversuches der Betrügerin das Motiv des Todes mit ein. Auch in *Ehekrieg* wird diese Thematik wieder aufgegriffen, wenn der aus Rache am Ehemann und seiner Geliebten unternommene Mordversuch der betrogenen Ehefrau vor Gericht mit dem Treuebruch des Mannes verglichen wird. In *Und immer lockt das Weib* ist es wiederum die untreue Ehefrau, die davon berichtet, dass sie beinahe überfahren worden sei. Obwohl der Film darauf verzichtet, den Tod auch tatsächlich zu inszenieren, verabsäumt er es nicht, das Todes-

⁴³⁹ *Und immer lockt das Weib, Die Sünderin, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Weg nach oben, Das Ende einer Affäre, Sklavin des Herzens, Die große Leidenschaft, Ehekrieg, Nachtclub-Affären, Die tätowierte Rose, Ehe in Fesseln, Vagabunden der Liebe, Das verflixte 7. Jahr, Geheimnisse einer Ehe und Händler der vier Jahreszeiten, Fieber im Blut, Ein Hauch von Sinnlichkeit, Meine Nacht bei Maud, Geraubte Küsse, Die Geliebte des Anderen, Die untreue Frau, Die süße Haut, Jules und Jim, Die Wahrheit.*

⁴⁴⁰ *Das Ende einer Affäre, Der Weg nach oben, Die Sünderin, Ehe in Fesseln, Die tätowierte Rose.* Im Film *Der Weg nach oben* schlüpft die Hauptfigur nicht nur in die Rolle der untreuen Ehefrau, sondern gleichzeitig in jene der Geliebten, die von ihrem Liebhaber gleichsam wie dessen zukünftige Ehefrau betrogen wird. Die genaue Differenzierung der Rollen kann auch in *Ehe in Fesseln* nicht vollzogen werden, da die schließlich ums Leben kommende, betrügende Ehefrau ebenfalls die betrogene Ehefrau bzw. die Geliebte verkörpert.

⁴⁴¹ *Die große Leidenschaft, Ehekrieg, Und immer lockt das Weib, Sklavin des Herzens.*

⁴⁴² In zwei weiteren, nicht im Korpus enthaltenen Filmen, *Der Stachel des Bösen* und *Der große Gatsby*, sind es ebenfalls die untreuen EhepartnerInnen, die schließlich zu Tode kommen.

⁴⁴³ *Der Weg nach oben, Die Sünderin.*

⁴⁴⁴ *Das Ende einer Affäre, Der Stachel des Bösen.*

⁴⁴⁵ *Ehe in Fesseln, Die tätowierte Rose, Der große Gatsby.*

Narrativ mit der Figur der Betrügerin zu verknüpfen. Auch Alfred Hitchcock bezieht sich in *Sklavin des Herzens* auf den möglichen Tod der betrügenden Ehefrau, die einem Mordversuch der Haushälterin nur knapp entgeht.

Es konnten fünf späte Filme gefunden werden, in denen die untreuen Partner und Partnerinnen sterben. Rainer Werner Fassbinder stellt am Ende von *Händler der vier Jahreszeiten* den Selbstmord des Protagonisten dar, der jedoch die Rollen des Betrügers und Betrogenen in einer Person vereint. Wenn auch der Suizid vordergründig in keinerlei Verbindung mit den vorangegangenen Treuebrüchen steht, kann er nicht unabhängig von der Lebensgeschichte und damit den Handlungen der Filmfigur verstanden werden. Auch *Ein Hauch von Sinnlichkeit* greift auf das Todes-Element zurück, wenn er am Ende seiner Geschichte die der Prostitution verdächtige Ehefrau Selbstmord begehen lässt. Obwohl sich dieser Verdacht schließlich nicht bestätigt, übernimmt die Ehefrau bis zum Ende des Films die Rolle der Betrügerin. In François Truffauts *Jules und Jim* und *Die süße Haut* sind es die betrügenden EhepartnerInnen, die am Ende ihr Leben lassen müssen. Während Truffaut in *Jules und Jim* den Selbstmord der Ehefrau inszeniert, die sich und ihren Geliebten vor den Augen ihres Mannes tötet, kommt es in *Die süße Haut* zu einem Racheakt der betrogenen Ehefrau, die zum Gewehr greift und ihren Ehemann kurzerhand erschießt. In *Die Wahrheit* verkörpert Brigitte Bardot eine junge Frau, die sich vor Gericht für den Mord an ihrem früheren Partner verantworten muss. Dominique ist jedoch nicht nur Betrügerin, sondern wird schließlich zur Geliebten ihres früheren und mehrmals betrogenen Exfreundes, der nun im Begriff ist, ihre Schwester zu heiraten. Dieser stellt nicht nur die Figur des Betrogenen, sondern ebenso die des Betrügers dar, um letztlich von Dominique erschossen zu werden. Sie selbst nimmt sich unter dem Druck der Anklage während des Gerichtsprozesses in der Gefängniszelle das Leben. Wieder sind es Betrüger und Betrügerinnen, die am Ende des Films zu Tode kommen.

Zwei frühe Filme verzichten zwar auf die explizite Darstellung des Ablebens von Betrügern und Betrügerinnen, beziehen sich jedoch in subtiler Manier auf das Todes-Narrativ. Billy Wilders *Das verfluchte 7. Jahr* inszeniert eine vom Protagonisten imaginierte Episode, in welcher der untreue Ehemann von seiner Frau erschossen wird. Auch Max Ophüls' *Der Reigen* verzichtet nicht darauf, die Todesthematik zumindest anzusprechen. So macht der betrügende Ehemann unmissverständlich deutlich, dass untreue Frauen „im Fortgang der Gerechtigkeit“⁴⁴⁶ allesamt früh sterben würden. Damit wird die innerhalb der bürgerlichen

⁴⁴⁶ *Der Reigen*, Max Ophüls, F 1950.

Gesellschaft vorherrschende Doppelmoral augenscheinlich, die den Treuebruch der Frau stärker sanktioniert als die Untreue des Mannes.⁴⁴⁷

Neben den betrügenden EhepartnerInnen sind es die Geliebten, die sich schwere Verletzungen zuziehen oder umkommen. Während vier frühe Filme nur eine beinahe tödliche Schussverletzung des/der Geliebten vorführen,⁴⁴⁸ inszenieren *Ehe in Fesseln*, *Der Weg nach oben* und *Das Ende einer Affäre* den Todesfall des bzw. der Geliebten.⁴⁴⁹ In Letztgenanntem kann der Geliebte jedoch durch die Erneuerung des Treueversprechens gegenüber dem allmächtigen Gott wieder ins Leben zurückgeholt werden. Ingmar Bergman setzt in *Das Lächeln einer Sommernacht* das Erzählmotiv des Todes auf humoristische Weise ein. Der eifersüchtige Ehemann fordert den Geliebten zum russischen Roulettespiel auf, jedoch nicht um ihn zu töten, sondern lediglich um ihm Angst einzujagen.

Unter den 19 späten Filmen konnten drei gefunden werden, in denen die Geliebten schließlich sterben. Claude Chabrol inszeniert in *Die untreue Frau* die Ermordung des Geliebten durch den betrogenen Ehemann, der im Affekt zu einer Holzstatue greift, um damit den Liebhaber seiner Frau zu erschlagen. In François Truffauts *Jules und Jim* ist es hingegen die untreue Ehefrau, die sich und ihren Geliebten, den besten Freund ihres Mannes, tötet. Während es sowohl bei Chabrol als auch bei Truffaut zur Darstellung dieser Morde kommt, verzichtet Eric Rohmer in *Meine Nacht bei Maud* darauf, den Tod des Geliebten abzubilden. Maud erzählt jedoch von ihrem Liebhaber, der bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist.

Das Todes-Narrativ kann demnach als beliebtes Motiv einer filmischen Erzählung über Untreue verstanden werden. Die Verschränkung des Diskursstrangs der Treue mit dem Diskursstrang des Todes dient einerseits der Dramatisierung des Themas und andererseits der Charakterisierung der ProtagonistInnen als atypische Figuren, die ihren Platz im Leben verlieren. Die Inszenierung einer beinahe tödlichen Verletzung oder eines Todesfalls kann nicht unabhängig von den Handlungen der betreffenden Personen betrachtet werden und ist als filmischer Kommentar bzw. Bewertung des Treuebruchs zu verstehen. Die mögliche Interpretation des Todes als eine Form der Bestrafung durch eine höhere bzw. göttliche

⁴⁴⁷ Vgl. Siegel, *High Fidelity*, 270.

⁴⁴⁸ *Und immer lockt das Weib* (Hier kommt es jedoch nicht zur Schussverletzung des eigentlichen Geliebten, sondern des Verehrers. Der Geliebte hingegen bleibt nach einer Schlägerei mit dem betrogenen Ehemann verletzt am Boden liegen), *Sklavin des Herzens*, *Ehekrieg*, *Nachtclub-Affären*.

⁴⁴⁹ In *Ehe in Fesseln* stirbt sowohl Eva, welche die Geliebte und untreue Ehefrau verkörpert, als auch Jud, ihr ehemaliger Liebhaber und zukünftiger Ehemann von Carol. In *Der Weg nach oben* nimmt sich die betrügende Ehefrau bzw. Geliebte des zukünftigen Ehemannes, von dessen Verlobung sie nichts wusste, das Leben. In zwei weiteren, jedoch nicht im Filmkorpus enthaltenen Filmen, *Der große Gatsby* und *Zum Zerreißen gespannt* kommt es ebenfalls zum Tod des Geliebten. In *All meine Sehnsucht* wird der Geliebte durch einen Schuss zwar schwer verwundet, erliegt jedoch seiner Verletzung nicht.

Instanz wirft die Frage der Schuld des Betrügers/der Betrügerin bzw. des/der Geliebten wieder auf. Diejenigen, die betrügen, werden nicht selten mit dem Tod ‚bestraft‘, sie verlieren damit ihren Platz innerhalb der Gesellschaft. Anhand der Verschränkung der Diskursstränge des Todes und der Treue kommt es zu einer Moralisierung derselben, wonach diese einen bedeutsamen gesellschaftlichen Wert darstellen würde.

Während die frühen Filme oftmals den Tod oder die schweren Verletzungen von BetrügerInnen bzw. Geliebten inszenieren, konnten nur drei Beispiele gefunden werden, in denen das Ableben des betrogenen Ehepartners dargestellt wird: *Ehe in Fesseln*, *Die Sünderin* und *Geheimnisse einer Ehe*.⁴⁵⁰ Obwohl sich Letzterer nicht explizit auf das Todes-Narrativ bezieht, kommt es hier zum beinahe tödlichen Herzanfall des betrogenen Ehemannes. Anhand der Inszenierung dieser schweren Erkrankung werden das Leid des Betrogenen sowie die Schuld der Ehefrau betont. Auch *Vagabunden der Liebe* greift dieses Erzählmotiv wieder auf, wenn der betrügende Ehemann im betrunkenen Zustand ein kleines Kind überfährt, das lebensgefährlich verletzt wird. Im Traum des Mannes verwandelt sich das Kind in die von ihm betrogene Ehefrau, die schließlich überfahren wird – womit der Film an den Schmerz erinnert, den ihr der eigene Ehemann zugefügt hat.

Vier späte Filme inszenieren ebenso den (beinahe) Todesfall des betrogenen Partners/der betrogenen Partnerin. Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* und Clouzots *Die Wahrheit* stellen den Tod eines Protagonisten dar, der die Rollen des Betrügers und des Betrogenen in sich vereint. *Die Geliebte des Anderen* schließt mit der Ermordung des Betrogenen durch dessen einstige Partnerin Marina. Diese wird den gesamten Film hindurch verdächtigt, ihren ehemaligen Freund Claude umgebracht zu haben. Als der bereits für tot erklärte Claude jedoch wieder auftaucht und Marina zu erpressen versucht, greift diese zum Messer, um ihn tatsächlich zu töten. In Elia Kazans *Fieber im Blut* kann die Betrogene nur noch in letzter Sekunde am Suizid gehindert werden. Ihr Selbstmordversuch und die darauf folgende Unterbringung in einer Nervenheilanstalt verdeutlichen abermals die Dramatik des Treuebruchs.

Mittels des Ablebens der betrogenen PartnerInnen, die sich entweder aus Verzweiflung das Leben nehmen oder durch das Verschulden der BetrügerInnen zu Tode kommen, produzieren die Filme implizit eine Aussage zum Thema Treue, wonach deren Bruch als besonders

⁴⁵⁰ In *Ehe in Fesseln* nimmt sich Carol, die von der bereits verjährten Affäre ihres zukünftigen Mannes erfährt, das Leben. In *Die Sünderin* ist es die Protagonistin, die sich selbst und ihren betrogenen Partner tötet. In einem weiteren, jedoch nicht im Korpus enthaltenen Film mit dem Titel *Gefangen* bricht der betrogene Ehemann am Ende zwar zusammen, es wird jedoch nicht geklärt ob er, wie der Arzt prophezeit, wirklich stirbt.

tragisch zu bewerten sei. Die Schuld, die den BetrügerInnen aufgrund des Todes der Betrogenen zukommt, verstärkt deren eigentliche Schuld am Treuebruch.

4.8 Untreue und Verbrechen

Die Verschränkung des Diskursstrangs der Untreue mit dem Diskursstrang des Verbrechens kann als weiteres charakteristisches Motiv der filmischen Inszenierung von (Un-)Treue und Betrug genannt werden. Anhand der Darstellung einer Straftat, welche die betrügenden ProtagonistInnen (nicht immer beabsichtigt) begehen, formulieren die Filme eine Aussage über die Wesenszüge von Betrügern und Betrügerinnen und charakterisieren diese als atypische Persönlichkeiten, denen kein Platz innerhalb des Gesellschaftssystems zugewiesen werden kann.

In sechs frühen und vier späten Filmen müssen sich die untreuen PartnerInnen für den (beinahe) Tod eines Menschen verantworten, um auf einer anderen, mit dem Treuebruch vordergründig nicht in Verbindung stehenden Ebene schuldig zu werden.⁴⁵¹ Damit konstruieren die Filme eine scheinbar ‚objektive‘ Schuld, die zumindest vor dem Gesetz nicht diskutiert oder relativiert werden kann und klare Sanktionen erfordert. Obwohl es äußerlich nicht um den Betrug geht, muss die Schuldigwerdung des betrügenden Partners/der betrügenden Partnerin als filmischer Kommentar zur Untreue verstanden werden. Aufgrund des im Film erschaffenen Assoziationsraums sind die Filmfiguren nicht unabhängig von ihren Handlungen zu betrachten. Am Ende ist klar, dass der Betrüger/die Betrügerin nicht nur betrogen, sondern auch getötet hat.

In *Sklavin des Herzens* sieht sich die untreue Ehefrau Henrietta schließlich dazu gezwungen, ihre eigene Schuld am Tod ihres Bruders offenzulegen. Die Frage nach der Schuld am Ehebruch wird somit umgangen und von einem viel schwerwiegenderen Schuldbekenntnis überlagert. Die Verortung der Spielhandlung in der Sträflingskolonie Australiens trägt außerdem dazu bei, den Gedanken an das Verbrechen stets präsent zu halten. In *Der Weg nach oben* muss sich der Betrüger Joe schließlich für den Selbstmord seiner von ihm verlassenen Geliebten verantworten. Schuld am Tod des Betrogenen ist auch die frühere Prostituierte Marina, die in *Die Sünderin* ihren Partner und sich selbst vergiftet. In *Das Ende einer Affäre* wird die Schuldfrage hingegen aus religiöser Perspektive verhandelt, da sich die Strafe Gottes im Tod des Geliebten manifestiert. Anhand des im Gebet erneut formulierten Treue-

⁴⁵¹ *Vagabunden der Liebe, Die Sünderin, Sklavin des Herzens, Der Weg nach oben, Das Ende einer Affäre, Geheimnisse einer Ehe und Fieber im Blut, Die Geliebte des Anderen, Jules und Jim, Die Wahrheit.*

versprechens der betrügenden Ehefrau gelingt es jedoch, den Allmächtigen umzustimmen, der dem bereits tot geglaubten Liebhaber wieder das Leben schenkt. Nur die Einhaltung der Treuepflicht kann das Überleben des Geliebten sichern, womit die untreue Ehefrau nicht nur die Verantwortung für dessen Leben übernimmt, sondern gleichsam die Schuld an seinem Tod zugesprochen bekommt. Auch in *Vagabunden der Liebe* wird deutlich, dass die ausgelagerte Schuld nicht unabhängig vom Treuebruch verstanden werden kann. Hier ist es der betrügende Ehemann, der im alkoholisierten Zustand ein kleines Kind überfährt. Obwohl es überlebt, verbringt der Betrunkene die Nacht im Gefängnis. Wie bereits unter Abschnitt 4.7 beschrieben, verwandelt sich das Kind im Traum des Mannes in die betrogene Ehefrau, die letztendlich vom Auto überrollt wird. Mittels jener Traumsequenz lässt der Film keinen Zweifel daran, dass die Schuld am beinahe Tod des Kindes als Sinnbild für die Schuld am Ehebruch zu verstehen ist. Er verzichtet wie alle anderen frühen Filme auf die gegenseitige Schuldzuschreibung im Gespräch der EhepartnerInnen und greift auf die narrative Strategie der Schuldauslagerung zurück. Die Verschränkung des Diskursstrangs der Untreue mit jenem des Verbrechens erzeugt einen spezifischen diskursiven Effekt, mittels dessen die Bedeutung der Treue abermals hervorgehoben wird.

Die Verlagerung des Geschehens ins Gefängnis dient der Betonung der Schuldfrage und verleiht dem Treuebruch zusätzliches Gewicht. Das Setting des Gefängnisses oder Gerichtssaals wird in fünf weiteren Filmen aufgegriffen.⁴⁵² Während *Ehekrieg* und *Die Wahrheit* beinahe die ganze Filmhandlung in den Gerichtssaal verlegen, kommt es in *Nachtclub-Affären*, *Die untreue Frau* und *Die Geliebte des Anderen* nur zu kurzen Sequenzen, in denen das Gefängnis bzw. die Polizei eine Rolle spielen.⁴⁵³ Die Inszenierung von Gefängnis- und Gerichtsszenen dient der Erzählstrategie der Schuldauslagerung und ermöglicht es, die Schuldhaftigkeit der betrügenden ProtagonistInnen erneut zu problematisieren. Auch Dominique muss sich in Henri-Georges Clouzots *Die Wahrheit* vor Gericht für den Mord an ihrem ehemaligen und von ihr mehrmals betrogenen Freund verantworten. Während der Gerichtsverhandlung, die den Rahmen der Erzählung bildet, versuchen die Anwälte ihre Schuld am Mord des jungen Mannes zu beweisen.

François Truffaut inszeniert am Ende von *Jules und Jim* den Selbstmord der untreuen Ehefrau, die ihren Geliebten mit in den Tod reißt. Die Betrügerin wird so auch für das Ableben ihres Liebhabers verantwortlich gemacht und damit auf einer anderen Ebene schuldig. In *Die*

⁴⁵² *Ehekrieg*, *Nachtclub-Affären*, *Die Wahrheit*, *Die untreue Frau*, *Die Geliebte des Anderen*.

⁴⁵³ Auch *Der Stachel des Bösen* und *Zum Zerreißen gespannt*, zwei Filme, die dem eigentlichen Korpus jedoch nicht angehören, inszenieren Szenen im Gefängnis bzw. im Gerichtssaal.

Geliebte des Anderen verkörpert Romy Schneider die des Mordes verdächtige Marina, die bereits zwei Tage nach dem Tod ihres Freundes Claude eine Affäre mit dessen Bruder beginnt. Der Verdacht, dass diese an Claudes Tod die Schuld trägt, erweist sich zwar vorerst als falsch, wird letztendlich jedoch bestätigt, als der für tot gehaltene Claude plötzlich wieder erscheint und schließlich im Streit von Marina ermordet wird. Elia Kazan erzählt in seinem Melodram *Fieber im Blut* die Geschichte zweier Liebenden, Deanie und Bud, die schließlich aufgrund des unerfüllten, sexuellen Verlangens des Mannes miteinander brechen. Dass es bereits kurz nach der Trennung zwischen Bud und einer anderen Frau zum sexuellen Kontakt kommt, kann Deanie nicht verkraften. In einem Anfall von Hysterie schneidet sie sich zuerst die Haare ab, um schließlich einen Wasserfall, gerade jenen Ort, an dem Bud Deanie betrogen hat, hinunterzuspringen. Bud trägt damit die Verantwortung für Deanies Selbstmordversuch. Auch in *Geheimnisse einer Ehe* kann der Tod des betrogenen Ehemannes nur knapp verhindert werden. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass es nur aus Sorge und Kummer des betrogenen und verlassenen Mannes zu dessen beinahe tödlichen Herzanfall kommt. Die Ausgangssituation, die schließlich zu jener schweren Krankheit führt oder zumindest dazu beiträgt, bleibt jedoch der untreuen Ehefrau geschuldet.

Obwohl es in dem amerikanischen Spielfilm *Ehekrieg* nicht zu einer Straftat kommt, die der untreue Ehemann begeht, gelingt es anhand der Verknüpfung von (Un-)Treue und Verbrechen, die Schuld des Betrügers abermals zu überhöhen. Der Film diskutiert die Schuldfrage anhand einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, mittels derer entschieden werden soll, ob der Ehebruch des Mannes ein schwerwiegenderes Verbrechen darstellt als der von der betrogenen Ehefrau aus Rache unternommene Versuch, den Ehemann und seine Geliebte zu töten. Die Beantwortung jener Frage ergibt sich aus dem folgenden Freispruch der wegen versuchten Mordes angeklagten Gattin. Über die Gleichsetzung des Ehebruchs mit dem Mordversuch formuliert der Film implizit die Aussage, dass Untreue als inakzeptabel zu verstehen und als Verbrechen zu definieren sei.

Die soeben beschriebenen Filmbeispiele können um weitere fünf, nicht im Korpus enthaltene Filme ergänzt werden.⁴⁵⁴ Anhand der Verschränkung des Diskursstrangs der Untreue mit

⁴⁵⁴ *Der Stachel des Bösen*, *All meine Sehnsucht*, *Der große Gatsby*, *Gefangen*, *Zum Zerreißen gespannt*.

Ähnlich wie in *Vagabunden der Liebe* kommt es auch in *Der große Gatsby* zu einem unglücklichen Zufall, wenn die betrügende Ehefrau die eigentliche Geliebte ihres Mannes überfährt und damit am Tod dieser Frau schuldig wird. *Der Stachel des Bösen* beginnt seine Geschichte mit dem Tag der Gerichtsverhandlung, in der sich die Angeklagte und untreue Ehefrau wegen Mordes verantworten muss. Sie trägt neben der Schuld am Ehebruch die Schuld am Tod des von ihr ermordeten Mannes, sowie die Schuld am Tod ihres ungeborenen Kindes. In *All meine Sehnsucht* löst sich im Streit mit dem Geliebten zufällig ein Schuss des Gewehrs, weshalb die betrügende Ehefrau nun im Verdacht steht, den Versuch unternommen zu haben, ihren Geliebten zu töten. In *Gefangen* schreibt sich die Protagonistin und untreue Ehefrau die Schuld für den Tod ihres Ehemannes zu. Dieser sei vor

jenem des Verbrechens sowie der narrativen Strategie der Schuldauslagerung gelingt es insgesamt 15 Filmen, die betrügenden ProtagonistInnen auf einer anderen Ebene schuldig werden zu lassen und die direkte Thematisierung der Schuld am Ehebruch zu umgehen. Die Inszenierung einer gesetzeswidrigen Straftat, die sich auf den Tod eines Menschen bezieht und weder relativiert noch verhandelt werden kann, wird zum Ersatz für die Schuld, die den Charakteren aufgrund des Betrugs zukommt. Nicht die individuelle Entscheidung der PartnerInnen, die darüber verhandeln, welche Bedeutung dem Treuebruch innerhalb der Beziehung beizumessen ist und welche Schuld den/die BetrügerIn trifft, wird dabei inszeniert. Vielmehr geht es um die scheinbar ‚objektive‘ Schuld vor dem Gesetz und der Gesellschaft. Im Sinne einer Figurenanalyse ist festzuhalten, dass Betrüger und Betrügerinnen als atypische Persönlichkeiten konzipiert werden, oftmals sterben oder sich eines Verbrechens verschulden. Die Verschränkung der Diskursstränge des Verbrechens und des Todes mit dem Diskursstrang der Untreue führt zu einer starken Moralisierung derselben. (Un-)Treue braucht hier zwischen den PartnerInnen gar nicht verhandelt werden, sondern erscheint als selbstverständlich.

4.9 Institution Ehe

Die in der vorliegenden Arbeit gestellte Frage nach dem Treuediskurs in Spielfilmen kann nicht unabhängig von der Darstellung der Institution Ehe beantwortet werden. Acht frühe und fünf späte Filme inszenieren die Ehe als eine zweckmäßige Verbindung, die sich nicht auf die gegenseitige Liebe der PartnerInnen stützt.⁴⁵⁵ Vier der 16 frühen Filme bedienen sich des Konzepts der Vernunft Ehe, um zu verdeutlichen, dass die Einhaltung der Treuepflicht vor allem in jenen Ehen, die nicht aus Liebe eingegangen wurden, besonders schwierig zu sein scheint.⁴⁵⁶ In *Und immer lockt das Weib* handelt es sich zumindest seitens der Ehefrau nicht um eine Liebesheirat, sondern um eine zweckdienliche Eheschließung, welche die Protagonistin vor dem Waisenhaus bewahren soll. Obwohl sie sich darum bemüht, die Liebe zu ihrem Mann zu entdecken, kann es ihr nicht gelingen, treu zu bleiben. Auch in *Der Weg nach oben* kommt es zu einer Heirat, die der zukünftige Ehemann nicht aus Liebe, sondern

ihren Augen zusammengebrochen, doch sie habe ihm bewusst nicht geholfen. Im Film *Zum Zerreißen gespannt* trägt die betrügende Ehefrau zwar nicht die Schuld am Tod eines Menschen, sie wird jedoch verhaftet, da sie versuchte ihren Ehemann mittels einer Falschaussage schwer zu belasten.

⁴⁵⁵ *Die große Leidenschaft, Das Ende einer Affäre, Nachtclub-Affären, Und immer lockt das Weib, Die Liebenden, Der Weg nach oben, Der Reigen, Ehe in Fesseln und Eine verheiratete Frau, Händler der vier Jahreszeiten, Die Gräfin von Hongkong, Gertrud, Szenen einer Ehe.*

⁴⁵⁶ *Die große Leidenschaft, Nachtclub-Affären, Und immer lockt das Weib, Der Weg nach oben.*

des Geldes wegen initiiert, weshalb er bereits während der Verlobungszeit eine Affäre mit seiner ‚wahren Liebe‘ beginnt.

In *Die große Leidenschaft* und *Nachtclub-Affären* wird neben der Schwierigkeit, einem/einer ungeliebten EhepartnerIn die Treue zu halten deutlich, dass selbst Ehen, die nicht aus Liebe eingegangen wurden, die Treuepflicht erfordern. Obwohl in *Nachtclub-Affären* beiden EhepartnerInnen klar sein dürfte, dass zwischen ihnen keine Liebe besteht, ist es der Ehefrau dennoch unmöglich, sich mit einem anderen Mann – in den sie freilich bereits verliebt ist – zu verabreden. Auch in *Die große Leidenschaft*, einem Film, der mehrmals betont, dass die Ehe nicht die romantische Liebe, sondern Güte, Loyalität und emotionale Sicherheit zur Grundlage habe, kann kein Treuebruch geduldet werden. Die Institution der Ehe stützt sich hier auf ein selbstverständliches und unverhandelbares Regelwerk, das unabhängig von der eigentlichen Liebesbeziehung besteht und vor allem dazu dient, die jeweilige Ehefrau unter Kontrolle zu halten sowie deren Abhängigkeit zu demonstrieren.

Wie weiter unten genauer ausgeführt, verabsäumen es die meisten Filme, die innerhalb einer Partnerschaft bestehende Dynamik zu verhandeln und die Veränderungen, denen eine Beziehung unterliegt, filmisch umzusetzen. Aus diesem Grund wird das Publikum in *Die Liebenden*, *Das Ende einer Affäre*, *Der Reigen* und *Ehe in Fesseln* nicht darüber informiert, ob sich die Liebe zum/r PartnerIn nur verflüchtigte oder niemals bestand. In diesen vier frühen Filmen halten die jeweiligen ProtagonistInnen an der Institution Ehe fest, tun dies jedoch in erster Linie, um in der Öffentlichkeit ihr Gesicht nicht zu verlieren.⁴⁵⁷ In *Das Ende einer Affäre* ist es der Ehemann, der den Betrug seiner Frau verleugnet, um die Verbindung aufrechtzuerhalten. Auch in *Die Liebenden* handelt es sich um einen Ehegatten, der die Abneigung seiner Frau zwar zu spüren bekommt, in Gesellschaft jedoch mit seiner glücklichen Ehe prahlt, um so sein Prestige des erfolgreichen Geschäftsmannes nicht einzubüßen. In Max Ophüls' *Der Reigen* begehen beide EhepartnerInnen scheinbar aus Liebe zu einem anderen Mann bzw. einer anderen Frau Treuebruch, wodurch sie jedoch nicht dazu angeleitet werden, auch ihre Beziehung zu hinterfragen. Der Erhalt der Ehe erscheint hier als selbstverständlich und ist nicht wie im romantischen Liebesideal an die gegenseitige emotionale Verbundenheit geknüpft. *Ehe in Fesseln*, dessen ProtagonistInnen sich an eine bereits völlig ‚zerrüttete‘ Ehe klammern, um den Ruf der Familie nicht zu schädigen, unterstreicht abermals die Bedeutung, die der Institution trotz fehlender Zuneigung

⁴⁵⁷ Ebenso verhält sich der Protagonist und betrogene Ehemann in Douglas Sirks *All meine Sehnsucht*, wenn er sich dazu entschließt, den Schein seiner glücklichen Ehe zu wahren und darauf verzichtet, seine Frau auf deren Affäre anzusprechen.

beigemessen wird. Die Unmöglichkeit der Auflösung der Ehe lässt sich hier mit der ökonomischen Abhängigkeit der Ehefrau erklären. In *Das Ende einer Affäre* wird die Untreue explizit mit dem Thema der Religion verknüpft. Die Inszenierung der göttlichen Gnade, die nur mittels eines erneuten Treueversprechens erbeten werden kann, verdeutlicht den Wert, der hier der Instandhaltung der Ehe – trotz der aufrichtigen Liebe der Ehefrau zu einem anderen Mann – zugeschrieben wird.

Die Filme veranschaulichen die gesellschaftliche Priorität, die Ehe trotz mangelnder Liebesgefühle zu bewahren. Die Untreue erscheint vielmehr als Ordnungs- denn als persönlicher Vertrauensbruch, der den Exklusivitätsanspruch des jeweiligen Partners/der jeweiligen Partnerin unterwandern würde. Da die Ehe oftmals von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, üben die Filme Kritik an einer aus ökonomischen bzw. zweckmäßigen Gründen eingegangenen Verbindung. Sie idealisieren die romantische Liebe, die als Garant für die gegenseitige Treue verstanden wird. Die Liebesbeziehung sei – so die implizite Aussage – für das Funktionieren einer Partnerschaft und für das Vermeiden von Untreue essentiell.⁴⁵⁸

Bereits der Originaltitel des Films *Nachtclub-Affären: Love me or leave me* deutet darauf hin, dass sich eine Beziehung ohne ‚wahre Liebe‘ nicht zu lohnen scheint. Der Film entlässt sein Publikum mit genau diesem Ratschlag, wenn die bereits geschiedene Ehefrau den gleichnamigen Titelsong singt und darin ihre fehlenden Gefühle reflektiert. Neben *Nachtclub-Affären* ist Louis Malles *Die Liebenden* der einzige frühe Film, der den Betrug der Ehefrau als einen notwendigen Befreiungsakt inszeniert, welcher ihr zur Flucht aus den Fesseln der ‚Scheinehe‘ verhilft und sie ‚zu sich selbst‘ finden lässt. Im Gegensatz zum betrogenen Ehemann, der trotz vergangener Liebe weiterhin an der Ehe festhält, orientiert sich die Ehefrau

⁴⁵⁸ Auch Douglas Sirk hat sich in *All meine Sehnsucht* und *Es gibt immer ein Morgen* als scharfer Kritiker der Ehe, die nicht auf einer Liebesbeziehung beruht, erwiesen. In *All meine Sehnsucht* ist es der betrogene Ehemann Henry, der von der Affäre seiner Frau weiß, sich jedoch dazu entschließt, im Sinne der Familie und der Öffentlichkeit den Schein einer glücklichen Ehe zu wahren und somit verabsäumt, seine Frau auf ihre Affäre anzusprechen. Für ihn scheint also nicht wesentlich zu sein, wie die Beziehung beschaffen ist, sondern nur, dass die Ehe bestehen bleibt. Auf genau diesen Punkt zielt Douglas Sirks Kritik, wenn er die Protagonistin daraufhin aus einer Welt der Kleinstadtmoral fliehen lässt. Sirk übt damit nicht nur Kritik am Konzept der Ehe, die zur reinen Zweckgemeinschaft avanciert, sondern auch an einer Gesellschaft die aufgrund ihrer vorgefertigten Moralvorstellungen nicht in der Lage ist, Probleme auszuhandeln und sich eher damit beschäftigt, unangenehme Dinge totzuschweigen. Erst als Henry begreift, dass es nicht nur darum gehen kann, den Schein zu wahren und sich um das Gerede und Gespött der Leute zu kümmern, ist es ihm und seiner Ehefrau wieder möglich, einen Zugang zueinander zu finden.

In *Es gibt immer ein Morgen* kritisiert Sirk die Haltung der betrogenen Ehefrau, die so sehr von der Unantastbarkeit der Institution Ehe überzeugt ist, dass sie darauf zu vergessen scheint, Zeit und Hingabe in die Partnerschaft zu investieren. Er warnt auch davor, die der Institution zu Grunde liegende Beziehung als selbstverständlich zu verstehen. Das Fehlen jeglicher Zuneigung und Kommunikation innerhalb der Partnerschaft ist der eigentliche Grund für die Unzufriedenheit des Ehemannes und für den daraus resultierenden Ehebruch. Sirk verdeutlicht, dass ein sich zum Selbstzweck entwickeltes Zusammensein als Basis für eine funktionierende Partnerschaft nicht genügen kann.

nicht an dem Regulativ der Institution, sondern an der Beziehungsqualität. Malle verzichtet zudem darauf, die Frage der Schuld in seine Inszenierung aufzunehmen und den Ehebruch in irgendeiner Form zu sanktionieren. Da es sich bei dem Geliebten der Frau letztendlich um die ‚wahre‘ Liebe zu handeln scheint, bedarf die Untreue keiner weiteren Rechtfertigung. Anhand dieser Darstellung der Ehe, aus der es sich aufgrund der ‚wahren‘ Liebe und im Sinne der Selbstfindung auszubrechen lohnt, kritisiert Malle eben jenes Konzept, das die Ehe nicht notwendigerweise mit der Liebe in Verbindung bringt. Er schlägt hier einen ebenso banalen Gegenentwurf vor und weist darauf hin, dass einzig die Liebe die Lösung für eine gelungene Ehe sein kann, verzichtet jedoch darauf, die Institution an sich, in einem fundamentalen Sinn, zu hinterfragen. Malle ideologisiert die ‚wahre‘ Liebe und bedient zugleich die Vorstellung, wonach es möglich sei, über diese zu ‚sich selbst‘ zu finden.

Innerhalb des Teilkorpus der 60er und 70er Jahre konnten weitere fünf Filme gefunden werden, welche die Ehe als Institution inszenieren, die trotz fehlender Liebesbeziehung besteht. Carl Theodor Dreyers *Gertrud* und Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe* postulieren, dass die Ehe nicht unbedingt der gegenseitigen Liebe bedarf, sondern auch als Zweckgemeinschaft zweier Menschen verstanden werden kann, die ihr Leben nicht alleine, sondern an der Seite eines Partners/einer Partnerin verbringen möchten. Während Dreyer und Bergman das Argument der Vernunft Ehe wieder aufgreifen, bleibt in den restlichen drei Filmen offen, ob es sich bei der Ehe nur um eine zweckdienliche Verbindung handelt, die sich auch zu Beginn auf kein Liebesverhältnis stützen konnte. Charlie Chaplin inszeniert in *Die Gräfin von Hongkong* ein kurz vor der Scheidung stehendes Diplomaten Ehepaar, das aufgrund der möglichen Schädigung seines Ansehens davon überzeugt ist, jegliche Trennungsgerüchte unterbinden zu müssen. Die Inszenierung einer intakten und glücklichen Ehe bleibt hier also ausschließlich der Angst um den Verlust von Image und Prestige im öffentlichen Leben geschuldet. Anders als Chaplin zeigen Fassbinder und Godard eine Scheinehe, die sich als Spiel zwischen den EhepartnerInnen versteht. In Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* erscheint die Ehe als Institution, die sich auf keine Liebesbeziehung stützt, sondern zur reinen Zweckgemeinschaft wird. Auch in Jean-Luc Godards *Eine verheiratete Frau* versucht die Protagonistin trotz der aufrichtigen Liebe zu einem anderen Mann ihre Ehe zu bewahren. Selbst die Nachricht von einer erneuten Schwangerschaft bestärkt sie in dem Entschluss, trotz der Unsicherheit darüber, wer der Vater des Kindes ist, bei ihrem Ehemann zu bleiben.

Auch die Filme der 1960er und 1970er Jahre kritisieren die Vernunft Ehe, die ohne emotionale Bindung der PartnerInnen besteht. Die Beziehungen sind bereits – mit Ausnahme Godards *Eine verheiratete Frau* – vorab zum Scheitern verurteilt, womit deutlich wird, dass das

Funktionieren einer Ehe ohne Liebe nicht gelingen kann. Die in den Filmen vermittelte Kritik bezieht sich jedoch nicht auf die Institution selbst, sondern auf die Art und Weise, in der die jeweiligen ProtagonistInnen ihre Partnerschaft gestalten. Die Diskussion dreht sich vielmehr um die Frage, ob die Ehe auch ohne emotionale Gebundenheit bestehen kann, nicht jedoch darum, ob sie als veraltetes oder überholtes Beziehungskonzept generell verabschiedet werden sollte. Carl Theodor Dreyers *Gertrud* und Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe* sind die einzigen hier behandelten Filme, die nicht nur einen speziellen Entwurf der Ehe, jenen der Zweckgemeinschaft, sondern die Institution an sich kritisieren. Die Liebe wird hier nicht als einfacher Gegenentwurf und möglicher Ausweg angeboten. Dreyer und Bergman führen die Trennung, die hier aufgrund der tiefen Gefühle zum/zur LiebhaberIn vollzogen wurde, ad absurdum, wenn diese als schlichte Illusion entlarvt werden. Letztlich lässt sich keine Lösung für das Führen einer gelungenen Ehe ableiten, weshalb auch die Beziehung zu den Geliebten und damit das Ideal der romantischen Liebe scheitern muss.

Die Idee, wonach eine Ehe dafür eingesetzt werden kann, die gegenseitigen Empfindungen erst hervorzubringen, wird in *Und immer lockt das Weib* und *Nachtclub-Affären* deutlich. Hier soll die Heirat dazu dienen, die nicht vorhandenen Liebesgefühle der Partnerin nachträglich zu generieren. Die Institution soll die Beziehung trotz fehlender Zuneigung erhalten bzw. festigen – eine Vorstellung, die jedoch letztendlich aufgegeben werden muss.

Nur vier frühe und sechs späte Filme inszenieren die Ehe als eine auf gegenseitiger Liebe basierende Institution, die aufgrund der sich verflüchtigten Gefühle oder eines Treuebruchs zerbricht bzw. zu zerbrechen droht.⁴⁵⁹ *Das verflixte 7. Jahr* ist der einzige frühe Film, der auch die Schwierigkeit betont, der Institution Ehe und ihren Geboten immer und überall gerecht zu werden. Der Protagonist, der die Treulosigkeit der Männer zwar als beschämend empfindet, muss schließlich selbst bemerken, wie schwierig es ist, seinem Begehren nicht nachzugeben und die Treuepflicht einzuhalten. Auch *Was gibt's Neues, Pussy?* erzählt die

⁴⁵⁹ Als frühe Filme sind *Vagabunden der Liebe*, *Das verflixte 7. Jahr*, *Geheimnisse einer Ehe* und *Sklavin des Herzens* zu nennen. *Die Sünderin* ist der einzige frühe Film, der die Darstellung der Ehe nicht in seine Inszenierung aufnimmt. Da es sich zwischen den beiden PartnerInnen jedoch um eine Liebesbeziehung handelt, die eigentlich, wie sie selbst im Film angeben, als Ehe zu verstehen sei, kann *Die Sünderin* zu jenen vier Filmen hinzugezählt werden. *Ehekrieg* und *Die tätowierte Rose* beginnen ihre Darstellung mit der bereits verlassenen bzw. verwitweten Ehefrau, um ihr Publikum über die Beschaffenheit der Institution Ehe und die Frage, ob an dieser trotz fehlender Liebe festgehalten wurde, im Unklaren zu lassen. Während in *Ehekrieg* nicht hervorgeht, ob zumindest am Beginn der Ehe eine Liebesbeziehung zwischen den EhepartnerInnen bestanden hat, handelt *Die tätowierte Rose* von einer Witwe, die nur in den höchsten Tönen von ihrer ehemaligen Ehe spricht. Diese wird jedoch bitter enttäuscht, als sie einige Jahre nach dem Tod ihres Mannes von dessen Affäre erfährt. Damit übt der Film implizit Kritik an der Vorstellung, dass es sich bei der eigenen Ehe um eine völlig unantastbare Beziehung handelt, an der aufgrund ihrer Institutionalisierung scheinbar nicht gerüttelt werden könne. Als späte Filme sind *Küss mich*, *Dummkopf*, *Ein Hauch von Sinnlichkeit*, *Die untreue Frau*, *Die süße Haut*, *Jules und Jim* und *Gertrud* zu erwähnen.

Geschichte eines kurz vor der Heirat stehenden Mannes, dessen ungezügelter sexuelles Verlangen ihn stets daran hindert, seiner Verlobten treu zu sein. Dass es sich hier nicht prinzipiell um die Treue gegenüber der Beziehungspartnerin handelt, sondern diese erst an die Institution Ehe geknüpft ist, wird mit den Argumenten des Protagonisten gegen eine zu frühe Heirat deutlich. Seine häufigen Affären scheinen also nur mit einer nicht gesetzlich verankerten Beziehung, nicht jedoch mit der Ehe kompatibel zu sein. Die späten Filme veranschaulichen die Schwierigkeit, der Institution Ehe zu entsprechen, ebenso anhand der Probleme innerhalb der Partnerschaft, die zwar weiterhin besteht, aber dem Ideal, das auf Liebe und harmonisches Zusammenleben abzielt, nicht gerecht wird. Auch Eric Rohmer thematisiert in *Meine Nacht bei Maud* die hohen Anforderungen, die seitens der katholischen Kirche an die Ehe gestellt werden. Er inszeniert verschiedene Gespräche, in denen der dem Katholizismus zugewandte Protagonist dazu veranlasst wird, seine Vorstellung von der ewigen Liebe und Treue zu überdenken.

Aufgrund der fehlenden Darstellung der Beziehungsarbeit bzw. der Beziehungsdynamik, also der Veränderungen, denen eine Partnerschaft unterliegt, erscheint die Ehe als eine starre, unflexible Institution, die keinerlei individuelle Ausgestaltung benötigt. Besonders die Filme der 1950er Jahre verzichten auf die Inszenierung von Gesprächssituationen, in denen sich die EhepartnerInnen darüber austauschen, nach welchen Regeln sie ihre Partnerschaft führen wollen. Da die Ehe ohnehin als unhinterfragbare Institution gilt, bedarf es auch keines emotionalen Engagements, um diese aufrechtzuerhalten. Es konnten nur drei späte Filme gefunden werden, die sich zumindest in Ansätzen darum bemühen, die ProtagonistInnen über die Prinzipien ihrer Beziehung sprechen zu lassen.⁴⁶⁰

4.10 Untreue-Skripte: Das filmische Angebot an Handlungsmustern und Verhaltensschemata

In Anlehnung an das Konzept des sozialen Skripts sollen die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Filme auch in Bezug auf die inszenierten Handlungsweisen der Filmfiguren, die sich dabei an einer bestimmten Vorstellung von Treue orientieren, untersucht werden. Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf das aktive Handeln der ProtagonistInnen, auf ihr Verhalten gegenüber ihrem/ihrer Geliebten und ihrem/ihrer eigentlichen EhepartnerIn bzw. – aus Sicht der Betroffenen – auf den Umgang mit dem Betrug des Partners/der Partnerin. Handlungsmuster, die sich in irgendeiner Weise auf den Treuebruch beziehen, werden – wie

⁴⁶⁰ *Szenen einer Ehe, Gertrud, Jules und Jim*. Siehe dazu Kapitel 4.10.3.1 Beziehungsgespräche.

bereits in Kapitel 3.5 genauer erläutert – als Untreue-Skripte benannt, differenziert und schließlich drei verschiedenen Kategorien zugewiesen. In einem ersten Schritt wird nach all jenen Skripten gefragt, welche die eigentliche Praxis der Untreue beschreiben, nach den Gesten gegenüber dem/der Geliebten, der Initiative zum Treuebruch sowie nach dem sexuellen Kontakt. Während die zweite Kategorie die Reaktionsweisen der betreffenden Personen auf den Betrug beinhaltet, umfasst die dritte Kategorie die Auseinandersetzung innerhalb der Partnerschaft, das Geständnis bzw. die Aussprache zwischen den BeziehungspartnerInnen.

4.10.1 Untreue: Der Seitensprung

4.10.1.1 Initiative

Ausgehend von der Überlegung, dass die Filme beispielsweise anhand des unsicheren Verhaltens des Betrügers/der Betrügerin eine Aussage über die Bedeutung des stattfindenden Treuebruchs treffen, sollte die Annäherung an den Geliebten/die Geliebte sowie das Ergreifen der Initiative untersucht werden. Entgegen der Erwartung konnten jedoch keine Handlungsweisen gefunden werden, die eine Aussage zum Thema Treue transportieren. Die Initiative ist zwar Teil der filmischen Darstellung, enthält jedoch keine Verhaltensschemata, die auf die Bedeutung der Treue schließen lassen und aufgrund ihrer regelmäßigen Anwendung als Untreue-Skripte bezeichnet werden könnten. Einzig in Max Ophüls' *Der Reigen* kann aufgrund des Zögerns der Ehefrau darauf geschlossen werden, dass diese ihr Tun und damit den Treuebruch als falsch beurteilt.

4.10.1.2 Sexueller Kontakt

Ebenso verhält es sich mit der Frage nach den Handlungsrouninen, die während eines als Treuebruch charakterisierten sexuellen Kontaktes zur Aufführung gelangen. Wie bereits weiter oben beschrieben, kann nur in sieben frühen Filmen definitiv davon ausgegangen werden, dass Geliebte/r und betrügende/r PartnerIn tatsächlich miteinander geschlafen haben.⁴⁶¹ Diese Filme verzichten zwar allesamt auf eine ausführliche Darstellung der sexuellen Begegnung, sechs davon bemühen sich jedoch um die Einbettung des Sexualaktes

⁴⁶¹ *Und immer lockt das Weib, Die Liebenden, Die Sünderin, Der Reigen, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Weg nach oben, Ehekrieg.*

in eine zeitliche Struktur.⁴⁶² Momente kurz vor oder kurz nach dem eigentlichen Geschlechtsverkehr stellen sicher, dass es sich hier um einen sexuellen Kontakt handelt. In *Und immer lockt das Weib* und *Die Liebenden* wird aufgrund des Settings des Treuebruchs deutlich, dass hier nicht von einem alltäglichen Ereignis, sondern von einem einzigartigen und außergewöhnlichen Erlebnis mit neuer Qualität gesprochen werden kann. Während es in *Und immer lockt das Weib* am Strand zum Ehebruch kommt, beginnt Louis Malles Inszenierung des Untreueakts unter Mondenschein im sonst dunklen Wald. *Die Liebenden* verfolgt von allen hier genannten Filmen die expliziteste Darstellung, die das gegenseitige Entkleiden der ProtagonistInnen zeigt und schließlich den weiblichen Orgasmus andeutet. Auch hier ließen sich keine Verhaltensschemata finden, die während, kurz vor oder kurz nach dem sexuellen Kontakt zur Anwendung kommen, eine Aussage zur Treue implizieren und aufgrund ihres regelmäßigen Auftretens als sexuelle Skripte der Untreue bezeichnet werden könnten. Zu erwartende Äußerungen wie: „Was haben wir getan?“ oder, „Es war ein Fehler“ kommen in keinem der untersuchten Filme vor.

Im Gegensatz zu den Filmen der 1950er Jahre kann – mit zwei Ausnahmen – in allen Filmen der 1960er und 1970er Jahre davon ausgegangen werden, dass es zwischen BetrügerInnen und ihren Geliebten wirklich zum sexuellen Kontakt gekommen ist.⁴⁶³ Dennoch konnte nur ein Film, Rainer Werner Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten*, gefunden werden, der den Sexualakt deutlich darstellt und das Paar während des eigentlichen Geschlechtsverkehrs zeigt. Obwohl Ingmar Bergman in *Szenen einer Ehe* das Publikum zur Gänze am Sexualakt teilhaben lässt, verzichtet er anders als Fassbinder auf eine genaue Darstellung und zeigt nur die Gesichter der ProtagonistInnen. Neben Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* sind weitere acht Beispiele zu nennen, die zumindest die gegenseitigen Berührungen während des Vorspiels inszenieren.⁴⁶⁴ Alle anderen Filme begnügen sich damit, den Beginn der sexuellen Begegnung entweder nur anzudeuten und danach die Szene sofort zu beenden,⁴⁶⁵ oder den Betrug nur innerhalb eines Gespräches der ProtagonistInnen zu thematisieren.⁴⁶⁶ In Clive Donners *Was gibt's Neues, Pussy?* ist es die Bemerkung der Geliebten gegenüber dem Betrüger, die nach gemeinsamem Verlassen des defekten Fahrstuhls darauf hinweist, dass es

⁴⁶² *Und immer lockt das Weib, Die Liebenden, Die Sünderin, Der Reigen, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Weg nach oben.*

⁴⁶³ In Charlie Chaplins *Die Gräfin von Hongkong* bleibt offen, ob es zwischen dem Betrüger und seiner Liebhaberin wirklich zum Sex gekommen ist. In *Ein Hauch von Sinnlichkeit* wird die Ehefrau nur der Prostitution und damit der Untreue verdächtigt. Der Verdacht erweist sich jedoch schließlich als falsch.

⁴⁶⁴ *Szenen einer Ehe, Die Wahrheit, Eine verheiratete Frau, Die Geliebte des Anderen, Die süße Haut, Über die Liebe, Geraubte Küsse, Was gibt's Neues, Pussy?*

⁴⁶⁵ *Gertrud, Küss mich, Dummkopf, Fieber im Blut, Die untreue Frau, Jules und Jim, Eine Frau ist eine Frau.*

⁴⁶⁶ *Meine Nacht bei Maud.*

während der Reparatur zum Geschlechtsverkehr zwischen den beiden gekommen ist. Elia Kazan verwendet in *Fieber im Blut* einen Wasserfall als Symbol der sexuellen Begegnung. Da Bud seine frühere Freundin Deanie nie dazu überreden konnte, mit ihm schwimmen zu gehen – ein Sinnbild für ihre Verweigerung der sexuellen Intimität – lässt das Setting des Wasserfalls, in das der Kuss zwischen Bud und seiner Geliebten eingebettet wird, darauf schließen, dass es auch zum Geschlechtsakt kommt. Solche Leerstellen verlangen nach Ergänzung durch die RezipientInnen. Auch die späten Filme beinhalten keine Handlungsabläufe, die während, kurz vor oder kurz nach dem Geschlechtsverkehr zur Aufführung gelangen und eine Aussage über die Bedeutung des Treuebruchs formulieren, weshalb nicht von einem sexuellen Skript der Untreue gesprochen werden kann. Einzig Rainer Werner Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* inszeniert das schlechte Gewissen der betrügenden Protagonistin, die im Anschluss an ihren Seitensprung verzweifelt zu weinen beginnt. Es ist daher anzunehmen, dass die Charakterisierung einer stattfindenden sexuellen Interaktion als Treuebruch eventuell die Qualität nicht jedoch den Ablauf des Sexualakts oder die vollzogenen Handlungsmuster beeinflusst.

4.10.2 Untreue: Reaktionsmöglichkeiten

4.10.2.1 Verdächtigen und Ausspionieren

Neun der 16 frühen Filme inszenieren ein Skript des Verdachts.⁴⁶⁷ Dass die betrogenen EhepartnerInnen ihre jeweiligen Frauen und Männer der Untreue verdächtigen, wird im Film nicht nur mittels spitzer Bemerkungen deutlich, sondern auch anhand des Versuchs, den/die PartnerIn auszuspionieren. Das Skript des eifersüchtigen Ehemannes, der entweder jemand anderen dazu beauftragt oder selbst damit beginnt, seiner Frau nachzuforschen, wird in drei frühen Filmen, *Nachtclub-Affären*, *Die große Leidenschaft* und *Das Ende einer Affäre*, aufgenommen. Nur in *Vagabunden der Liebe* ist es die misstrauische Ehefrau, die ihrem Mann hinterherfährt, um diesen zu kontrollieren. Sowohl in Alfred Hitchcocks *Sklavin des Herzens* als auch in Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* entsteht der Verdacht in der Einbildungskraft der eifersüchtigen Ehemänner. Bei Hitchcock wird der betrogene Ehemann von seiner Haushälterin dazu ermuntert, sich regelrecht vor Augen zu führen, was seine Frau und ihr vermeintlicher Liebhaber auf dem Festbankett wohl ohne ihn tun würden. Während Hitchcock darauf verzichtet, diese Vorstellung auch filmisch zu umzusetzen, führt Billy

⁴⁶⁷ Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Sklavin des Herzens, Die große Leidenschaft, Nachtclub-Affären, Vagabunden der Liebe, Das Ende einer Affäre, Das verflixte 7. Jahr, Ehe in Fesseln.

Wilder mehrere in der Phantasiewelt des Protagonisten spielende Episoden vor, von denen eine die Ehefrau mit ihrem Verehrer bei einer Heuwagenfahrt zeigt. In einer anderen Episode phantasiert der vermeintliche Betrüger von seiner Frau, die ihm mitteilt, dass sie ihn ausspionieren ließ, um ihn seiner Untreue zu überführen. *Das Lächeln einer Sommernacht* inszeniert das Verdachtsmoment auf klassische Weise, wenn die Ehefrau bemerkt, dass ihr Mann im Schlaf den Namen einer anderen Frau murmelt.

Mit Ausnahme von *Vagabunden der Liebe* kommt es in keinem der genannten Filme zur Äußerung des Verdachts gegenüber dem Ehepartner oder der Ehepartnerin. Auch in *Die große Leidenschaft* wird die Aussprache mit der untreuen Ehefrau erst gezeigt, nachdem der Verdacht des betrogenen Ehemannes bereits bestätigt wurde. Wie unter Abschnitt 4.10.3 beschrieben, verzichten die meisten frühen Filme darauf, der partnerschaftlichen Kommunikation einen Platz in ihrer Inszenierung einzuräumen, weshalb auch die Verbalisierung des Verdachtes nicht in die Darstellung aufgenommen wird. Der Verdacht, dass etwas Unrechtmäßiges vorgefallen sein könnte, rückt die Untreue in das Feld der inadäquaten und unangemessenen Verhaltensweisen und unterstreicht damit die Bedeutung der Treue.

14 der 19 späten Filme inszenieren den Verdacht der betrogenen PartnerInnen, die diesen oftmals auch gegenüber den vermeintlichen BetrügerInnen artikulieren. In sieben Filmen kommt es zu Gesprächen, in denen die Verdächtigung seitens der Betrogenen offen ausgesprochen wird.⁴⁶⁸ Sechs weitere Filme der 1960er und 1970er Jahre stellen ProtagonistInnen dar, die ihren PartnerInnen entweder selbst nachspionieren oder einen Privatdetektiv damit beauftragen.⁴⁶⁹ Claude Chabrol und Sidney Lumet konstruieren ihre filmische Erzählung rund um einen Verdacht, der eine eigenwillige Dynamik entwickelt und den gesamten Film strukturiert. Während sich in Chabrols *Die untreue Frau* die Mutmaßung des Ehemannes bestätigt und dieser daraufhin den Geliebten seiner Frau tötet, inszeniert Lumet die sich letztlich als falsch erweisenden Verdächtigungen des Ehemannes, der seine Frau in subtiler Weise unter Druck setzt und sich schließlich für deren Selbstmord verantworten muss. Anhand dieser Inszenierungen kann es gelingen, Eifersuchsgefühle oder Verlustangst, ausgelöst durch die Infragestellung der Liebe und gegenseitigen Treue des jeweiligen Partners/der jeweiligen Partnerin, filmisch auszugestalten.

Obwohl neun frühe Filme den Verdacht darstellen, kommt es nur einmal zu einer diesbezüglichen Äußerung gegenüber dem/der betrügenden EhepartnerIn. Bereits sieben von

⁴⁶⁸ Gertrud, Händler der vier Jahreszeiten, Was gibt's Neues, Pussy?, Die süße Haut, Jules und Jim, Die Wahrheit, Küss mich, Dummkopf.

⁴⁶⁹ Was gibt's Neues, Pussy?, Ein Hauch von Sinnlichkeit, Geraubte Küsse, Die untreue Frau, Über die Liebe, Eine verheiratete Frau.

14 späten Filmen beinhalten ein Gespräch über die Verdächtigung, weshalb hier von einer Diskursverschiebung gesprochen werden kann. Während sowohl die frühen als auch die späten Filme den Verdacht als eine logische Reaktionsweise der betrogenen PartnerInnen definieren, scheint das Sprechen darüber nur in den Filmen der 60er und 70er Jahre möglich zu sein. Untreue avanciert hier zunehmend zu einem Sachverhalt, der auch innerhalb der Paarbeziehung thematisiert bzw. verhandelt wird. Fünf frühe und sechs späte Filme inszenieren eifersüchtige BeziehungspartnerInnen, die ihren Frauen und Männern nachspionieren, um sie der Untreue zu überführen. Mittels der Skripte des Verdachts sowie des Ausspionierens treffen die Filme eine dem Diskursstrang der Treue zugehörige Aussage, welche die Untreue mit einem verbrecherischen Tatbestand, den es aufzudecken und im Anschluss zu sanktionieren gilt, gleichsetzt.

4.10.2.2 Die Untreue muss bestraft werden: Mord und Totschlag

Ein häufig verwendetes Motiv, das als charakteristisches Element einer filmischen Erzählung über Untreue verstanden werden kann, ist die Reaktion der Betrogenen, die aus Rach- bzw. Eifersucht Geliebte oder eigene EhepartnerInnen töten. Vier frühe Filme bedienen sich des Skriptes des eifersüchtigen Ehemannes, der seinen Nebenbuhler versucht zu ermorden.⁴⁷⁰

Auch in *Das Lächeln einer Sommernacht* kommt ein solches Muster vor, Ingmar Bergman liefert jedoch eine humoristische Variante. Er inszeniert ein russisches Roulettespiel zwischen Ehemann und Geliebtem, das jedoch aufgrund der Verwendung einer mit Ruß gefüllten Pistole nur dazu dient, diesen zu erschrecken, und dazu beiträgt, das Skript des eifersüchtigen Ehemannes zu ironisieren. Während die Protagonisten in *Und immer lockt das Weib* und *Nachtclub-Affären* zur Waffe greifen, um auf den Liebhaber der Ehefrau loszugehen, wird der Geliebte in *Sklavin des Herzens* nur versehentlich angeschossen. Da es in keinem der genannten Filme aufgrund des verübten Racheaktes wirklich zur Tötung kommt und die betrogenen PartnerInnen nicht eines Mordes schuldig werden, wiegt ihre Verschuldung nicht schwerer als die der Betrügerinnen, sondern verleiht der Untreue zusätzliche Bedeutung.

Innerhalb des Teilkorpus der Filme der 1960er und 1970er Jahre konnte nur ein Film, Claude Chabrols *Die untreue Frau*, gefunden werden, der die Ermordung des Geliebten durch den gedemütigten Ehemann inszeniert.

Während die Ehemänner Mordgedanken gegenüber den Liebhabern ihrer Frauen hegen, versuchen die betrogenen Ehefrauen hingegen, ihre untreuen Männer zu erschießen. In

⁴⁷⁰ *Sklavin des Herzens*, *Nachtclub-Affären*, *Das Lächeln einer Sommernacht*, *Und immer lockt das Weib*.

Ehekrieg ist es die verlassene Frau, die das Apartment der Geliebten stürmt, um dort in Anwesenheit ihres Ehemannes um sich zu schießen. Während hier niemand verletzt wird, inszeniert Truffaut in *Die süße Haut* die Ermordung des Mannes durch die Ehefrau. Obwohl es sich in Truffauts zweitem Film *Jules und Jim* nicht um einen Betrug handelt und die Protagonistin bloß darüber informiert wird, dass ihr ehemaliger Geliebter Jim nun eine andere Frau heiraten möchte, versucht sie diesen zu erschießen. Im Gegensatz zu den Filmen der 1950er Jahre kommt es in Truffauts *Die süße Haut* und Claude Chabrols *Die untreue Frau* aufgrund der Racheakte wirklich zum Todesfall. Die Schuld der BetrügerInnen am Treuebruch steht so der Schuld der Betrogenen am Tod eines anderen Menschen gegenüber und wird damit einer Relativierung unterzogen.

Wie soziale Skripte internalisiert werden, wird in Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* anhand einer in der Vorstellungswelt des Protagonisten spielenden Episode deutlich, in der die eifersüchtige und mit einem Revolver bewaffnete Ehefrau auf den Betrüger losgeht, um diesen zu töten. Wilder setzt diese Szene nicht in der Filmrealität an, er bettet sie in die Phantasiewelt des Ehemannes ein und unterstreicht damit den Einfluss filmischer bzw. sozialer Skripte auf das Denken, Fühlen und Handeln der Individuen. In Jean Aurels *Über die Liebe* wird das Skript der betrogenen Partnerin, die aus Rachsucht ihren ehemaligen Freund bzw. dessen Geliebte erschießt, noch einmal aufgegriffen. Der Protagonist des Films sieht sich in der Schlusszene mit seiner neuen Bekanntschaft einen Film über seine frühere Freundin an, die, obwohl es sich bei ihr nur um eine Filmfigur (im Film) handelt, auf den Kuss des Paares zu reagieren scheint und sich plötzlich mit einem Gewehr gegen ihren Ex-Geliebten wendet, um diesen – aus dem Film heraus – zu ‚erschießen‘.

Zwei frühe und ein späterer Film inszenieren eine Schlägerei zwischen dem Geliebten und dem betrogenen Ehemann, der auf diese Weise versucht, die Ordnung wiederherzustellen und den Treuebruch zu sanktionieren.⁴⁷¹ In Billy Wilders *Küss mich, Dummkopf* kommt es zur Auseinandersetzung zwischen dem Ehemann und dem Verehrer der Frau, der jedoch nicht weiß, dass es sich nicht um die echte Ehefrau, sondern um eine Prostituierte handelt, die diese für einen Abend ersetzen soll. Obwohl der Ehemann also nur seine ‚Ersatzehefrau‘ mit einem anderen Mann erwischt, zettelt er eine Prügelei an, um in einer Weise zu reagieren, wie er selbst und seine Umgebung es erwarten würden. Seine affektive Reaktion liegt in einem bereits erlernten Handlungsrepertoire begründet, das nur mehr aktiviert werden muss, und illustriert, wie sich der Protagonist seiner Rolle als Ehemann entsprechend in einer solchen Situation zu verhalten hat. Drei weitere Filme zeigen die schallende Ohrfeige, welche die

⁴⁷¹ *Das verflixte 7. Jahr, Und immer lockt das Weib, Küss mich, Dummkopf.*

Partnerin als Strafe für ihren Seitensprung erhält.⁴⁷² Welch großes Ausmaß an Rachsucht solche Reaktionen beinhalten können, wird in Léonard Keigels *Die Geliebte des Anderen* deutlich, wenn der Betrogene sogar im Gespräch mit der Betrügerin darauf hinweist, dass er sich an ihr rächen und ihr Leben zerstören wolle.

Das Untreue-Skript der betrogenen EhepartnerInnen, die gewalttätig werden – die Geliebten (insgesamt fünf Mal) oder die eigenen Beziehungspartner (ebenfalls fünf Mal) töten oder dies zumindest versuchen, eine Schlägerei mit dem Liebhaber der Frau (insgesamt drei Mal) beginnen oder die Ehefrau mittels einer Ohrfeige bestrafen (ebenfalls drei Mal) – findet sich in den untersuchten Filmen insgesamt 16 Mal. Anhand solcher, auf die Handgreiflichkeiten der betrogenen PartnerInnen abzielender Untreue-Skripte treffen die Filme eine Aussage, wonach die Einhaltung der Treue als wesentlich zu verstehen sei und die Sanktionierung der Untreue eine logische Konsequenz darstellen würde.

4.10.2.3 Eifersucht

Anhand der Darstellung von Skripten, die eine sehr heftige Reaktion der betrogenen EhepartnerInnen beschreiben, kann auch die filmische Umsetzung der Eifersucht gelingen. Von 16 frühen Filmen nehmen nur sechs auf die Eifersucht der Betrogenen Bezug.⁴⁷³ Im Verhalten der Figuren, welche die Geliebten sowie die BetrügerInnen bedrohen oder töten, zeigen sich Eifersucht und Verlustangst, die jedoch nicht unabhängig von der Überzeugung, die eigenen Ansprüche verteidigen zu müssen, gedacht werden können. Inwiefern die Handlungen der ProtagonistInnen wirklich von schmerzhaften Emotionen bestimmt werden, oder vielmehr nur als bloßes Ausagieren der eigenen ‚Besitzansprüche‘ im Sinne einer Verteidigung dessen, was ihnen scheinbar zusteht, verstanden werden müssen, bleibt in den Filmen ungeklärt. Mit Ausnahme von Hitchcocks *Sklavin des Herzens* und Bergmans *Das Lächeln einer Sommernacht*, die sich als einzige auch um die Inszenierung einer Eifersuchtsszene bemühen, greifen die Filme diesbezüglich auf die übertriebene Reaktion der Betrogenen zurück.

Neun von 19 späten Filmen präsentieren die Eifersucht als eine wesentliche Komponente ihrer Erzählung.⁴⁷⁴ Während Chabrols *Die untreue Frau*, Truffauts *Die süße Haut*, Aurels

⁴⁷² *Und immer lockt das Weib, Die Wahrheit, Über die Liebe.*

⁴⁷³ *Und immer lockt das Weib, Das Lächeln einer Sommernacht, Sklavin des Herzens, Das verflixte 7. Jahr, Nachtclub-Affären, Ehekrieg.*

⁴⁷⁴ *Was gibt's Neues, Pussy?, Küß mich, Dummkopf, Die untreue Frau, Die süße Haut, Über die Liebe, Die Wahrheit, Szenen einer Ehe, Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Gertrud.*

Über die Liebe und Clouzots *Die Wahrheit* die Reaktion der hintergangenen PartnerInnen zeigen, die aus Wut auf die BetrügerInnen einschlagen oder einen Mord begehen, kommt es in *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Küss mich*, *Dummkopf*, *Szenen einer Ehe*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Jules und Jim* und *Gertrud* zu Eifersuchtsszenen.

Im Gegensatz zu den früheren Filmen werden Eifersuchtsgefühle häufiger artikuliert, worüber die prognostizierte Diskursverschiebung im Sprechen über die mit der Fremdbeziehung des Partners/der Partnerin einhergehenden Emotionen abermals deutlich wird. Anhand besonders überzeichneter Reaktionen gelingt die implizite Darstellung von Empfindungen, ohne auf Gesprächssituationen zurückreifen zu müssen. Während insgesamt acht Filme eine Eifersuchtsszene in ihre Inszenierung aufnehmen und die Verbalisierung der Eifersucht darstellen, führen 14 Filme die eben beschriebenen Handgreiflichkeiten der betrogenen PartnerInnen vor.⁴⁷⁵ Sie produzieren damit Aussagen, wonach Eifersucht und Wut zwar verständliche Gefühle wären, mit denen auf einen Treuebruch reagiert wird, es jedoch nicht notwendigerweise zur Artikulation dieser Emotionen kommen muss.

4.10.2.4 Selbstmord

Der Selbstmord der betrogenen Partnerin stellt eine weitere, allerdings nur sehr seltene Reaktion auf den Treuebruch dar. In *Ehe in Fesseln* begeht Carol Selbstmord, als sie von der bereits verjährten Affäre ihres zukünftigen Mannes erfährt. In *Der Weg nach oben* ist es die betrügende Ehefrau bzw. die betrogene Geliebte, die sich schließlich aus Verzweiflung über den Verlust ihres Liebhabers das Leben nimmt. Der Kummer, verursacht durch den Betrug des geliebten Freundes, wird auch in Elia Kazans *Fieber im Blut* deutlich, wenn sich Deanie in einem Anfall von Hysterie die Haare abschneidet und nach einem Selbstmordversuch schließlich in der Nervenklinik landet. Auch Rainer Werner Fassbinder lässt in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* die betrogene und von ihrer Partnerin verlassene Protagonistin zumindest daran denken, sich selbst das Leben zu nehmen. Der Selbstmord(versuch) ist Ausdruck der Verzweiflung der betrogenen Frauen, die sich aufgrund der Untreue ihrer PartnerInnen das Leben nehmen (möchten), und impliziert die Aussage, dass die Untreue eine schwerwiegende Tat mit unvorstellbaren Konsequenzen sei und daher nicht gebilligt werden könne.

⁴⁷⁵ Das Untreue-Skript der tätlichen Auseinandersetzung wird in 14 Filmen insgesamt 16 Mal inszeniert.

4.10.2.5 Verleugnung

Während sich manche ProtagonistInnen gegen den Betrug der Partnerin bzw. des Partners zur Wehr setzen, zeigen andere keine Reaktion. Vier Ehemänner, die von der Untreue ihrer Frau wissen oder diese zumindest erahnen können, verabsäumen es, auf das ihnen entgegengebrachte Verhalten in irgendeiner Weise zu reagieren – ein Phänomen, das jedoch nur innerhalb der frühen Filme zu finden ist.⁴⁷⁶ Die fehlende Reaktion der Protagonisten muss als alternative Möglichkeit, mit dem Treuebruch der Ehepartnerin umzugehen, bzw. als ein weiteres in den Filmen angebotenes Skript verstanden werden. Dieses Verhaltensmuster zeigt sich innerhalb der 16 frühen Filme nur bei männlichen Protagonisten, worüber der Reaktionsverzicht als typisch männliche Umgangsweise angenommen wird. So kann es den betrogenen Ehepartnern gelingen, den begangenen Treuebruch zu negieren, um die Ehe scheinbar unbekümmert weiterzuführen. Die Verleugnung des Betrugs entspricht der ‚bürgerlichen‘ Treuekonzeption, wonach die weibliche Untreue das Ehrgefühl des Ehemannes schädigt,⁴⁷⁷ weshalb diese besser verdrängt wird.

Drei frühe und zwei spätere Filme sparen die Reaktion des/der Betrogenen jedoch vollkommen aus, indem sie deren Umgang mit dem Betrug entweder nicht in die Darstellung aufnehmen oder diese nicht über den Treuebruch ihres Partners/ihrer Partnerin informieren.⁴⁷⁸

Das Untreue-Skript der Verleugnung tritt in insgesamt sieben Filmen – wobei drei davon nicht im eigentlichen Korpus enthalten sind – auf und legt die Annahme nahe, dass ein Treuebruch dementiert werden muss, um die Ehe nicht in Gefahr zu bringen.

4.10.2.6 Wut, Kränkung und Verzweiflung

Im Gegensatz zu den Filmen der 1950er Jahre verzichten die späteren Filme nicht grundsätzlich darauf, Beziehungsgespräche zu inszenieren, innerhalb derer die Verzweiflung, die Wut und die Kränkung als Reaktion der betrogenen ProtagonistInnen artikuliert werden. Sowohl Carl Theodor Dreyer und Ingmar Bergman als auch Rainer Werner Fassbinder wissen

⁴⁷⁶ *Geheimnisse einer Ehe, Die Liebenden, Nachtclub-Affären, Ehe in Fesseln*. Diese Zahl kann um drei nicht dem Korpus zugehörige Filme, *All meine Sehnsucht, Der Stachel des Bösen* und *Zum Zerreißen gespannt*, erweitert werden.

⁴⁷⁷ Vgl. Siegel, *High Fidelity* 77f.

⁴⁷⁸ *Der Reigen, Die Sünderin, Händler der vier Jahreszeiten, Küss mich, Dummkopf*. Da es in *Die Liebenden* zu zwei Treuebrüchen kommt, kann der Film hier zweimal genannt werden. Das Verhältnis zu dem in Paris lebenden Polospieler scheint dem Ehemann bekannt zu sein, er verabsäumt es jedoch, in irgendeiner Weise darauf zu reagieren. Die sexuelle Begegnung zwischen der Ehefrau und einem eigentlich unbekannten Studenten, wegen dessen sie Mann und Kind verlässt, steht jedoch am Ende des Films, weshalb auch die Reaktion des Ehemannes ausgespart bleibt.

die Aussprache der BeziehungspartnerInnen in langen Sequenzen zu bebildern. Dreyer setzt an den Beginn seines Films eine Geständnisszene, in der Gertrud ihren Trennungswunsch äußert und ihrem Mann von ihrem Liebhaber berichtet. Er zeigt verschiedene und aufeinanderfolgende Möglichkeiten, dem Treuebruch der Partnerin zu begegnen. Der Ehemann reagiert vorerst gelassen und fordert eine Erklärung, um das Geschehene besser verstehen zu können. Während Dreyer die erste Erwiderung des Betrogenen mit rationalen Komponenten ausgestaltet, illustriert das letzte Gespräch auch die emotionale Dimension der bevorstehenden Trennung. Als Gertrud erklärt, dass zwischen ihr und ihrem Mann etwas entstanden sei, das der Liebe nur ähneln würde, kann dieser seinen Ärger nicht länger verbergen. Die Szene endet mit einem Wutausbruch des gedemütigten Ehemannes, der ein Bild von Gertrud zerreißt, um es anschließend im Kamin zu verbrennen. Die abgeklärte Haltung erscheint bei Dreyer nicht als ausschließlich männlicher Gestus, wenn er Gertruds Antwort auf den Betrug ihres Geliebten ebenso kühl konzipiert. Für die Darstellung der Beziehungsgespräche wählt er eine eigenwillige Inszenierungsweise, in der sich die GesprächsteilnehmerInnen nie direkt anblicken. Sie sprechen aneinander vorbei, als ob sie den ihnen gegenüber Sitzenden nur begrenzt wahrnehmen würden und in körperlicher sowie emotionaler Distanz halten wollten. Ingmar Bergman strukturiert seinen Film *Szenen einer Ehe*, wie schon der Titel andeutet, anhand verschiedener Sequenzen, die Gesprächssituationen aus dem Leben einer gebrochenen Ehe illustrieren. Zu Beginn kommt es zu einer Szene, in der nicht nur das Geständnis bzw. der Trennungswunsch des betrügenden Ehemannes, sondern ebenso die vielfältigen Reaktionen der Ehefrau Platz finden. Das hier veranschaulichte Repertoire reicht von der eigenen Schuldzuschreibung, nichts bemerkt zu haben, über neugierige Fragen zu der Geliebten bis hin zum Ausdruck von Kummer und Schmerz. Es folgt die Bitte an den Ehemann, die Situation noch einmal zu überdenken und die Ehe aufrechtzuerhalten. Die Szene verdeutlicht die Ambivalenz zwischen der Abweisung des Ehemannes und dem krampfhaften Versuch, sich an diesen zu klammern. Während Dreyer vor allem die stoische Haltung der Betrogenen betont, nehmen Bergman und Fassbinder auch auf die Verzweiflung der Figuren Bezug. In beiden Filmen wird eine Bandbreite an möglichen Reaktionsweisen dargestellt. Fassbinder inszeniert die Kränkung der Betrogenen, der es ebenso wie der Protagonistin in *Szenen einer Ehe* möglich ist, ihre Gefühle in Worte zu fassen. Wie Bergman lässt er sie zwischen Beschimpfungen und Flehen hin und her schwanken.

4.10.2.7 Alternative Reaktionsmöglichkeiten

Im Gegensatz zu den frühen Filmen, die insgesamt neun Mal das Untreue-Skript der tätlichen Auseinandersetzung, vier Mal das Skript der Verleugnung und zweimal das Skript des Selbstmordes als Reaktionsmöglichkeit auf einen Treuebruch inszenieren, bieten die späten Filme eine breitere Palette an denkbaren Umgangsweisen an. Innerhalb des Teilkorpus der 1960er und 1970er Jahre gelangt das Skript der tätlichen Auseinandersetzung sechs Mal, das Skript der Eifersucht sechs Mal, das Skript des Selbstmordes ebenso zweimal und das Skript der Leugnung hingegen kein einziges Mal zur Aufführung. Während die betrogene Ehefrau in Charlie Chaplins *Die Gräfin von Hongkong* sehr kühl und gelassen auf den Treuebruch des Mannes reagiert, entscheidet sich die Ehefrau in *Küss mich, Dummkopf* dafür, ihren untreuen Mann mit einem Seitensprung ihrerseits zu bestrafen. Truffaut erzählt in *Jules und Jim* die Geschichte von einem Ehepaar, das sehr offen mit der Untreue umgeht, diese akzeptiert und nicht als Trennungsgrund versteht. In seinem zweiten Film *Geraubte Küsse* inszeniert er eine Sequenz, in der ein Ehemann seine Frau während des Sexualaktes mit einem anderen Mann ertappt, darauf jedoch nicht zu reagieren weiß und schließlich von einem Privatdetektiv dazu ermuntert wird, die Blumenvase durchs Zimmer zu werfen. Die Reaktion des Betrogenen wird gänzlich von einer dritten und den ProtagonistInnen völlig fremden Person gestaltet, als Ausdruck einer kulturellen Übereinkunft darüber, wie in einer solchen Situation gehandelt werden soll. In Jean-Luc Godards *Eine Frau ist eine Frau* kommt es zu einer befremdlichen Reaktion des betrogenen Partners, der zwar zuerst gekränkt ist, dann jedoch beschließt mit seiner Freundin Angela zu schlafen. Er erklärt seinen Stimmungsumschwung mit dem Argument, dass man nun bei einer möglichen Schwangerschaft Angelas davon ‚ausgehen könne‘, dass nicht der Geliebte, sondern er der Vater des Kindes sei.

Die Untersuchung der späten Filme ergibt hinsichtlich der Reaktionsweisen ein heterogenes Bild. Szenen, in denen ein großes Repertoire an unterschiedlichen Reaktionsmöglichkeiten durchgespielt wird, konnten ebenso gefunden werden wie das im Sinne des Gegendiskurses zu verstehende Verhalten in Truffauts *Jules und Jim* und Jean-Luc Godards *Eine Frau ist eine Frau*. Das Skript der tätlichen Auseinandersetzung ist innerhalb des Teilkorpus der späten Filme sechs Mal zu sehen und damit das am häufigsten zum Einsatz kommende Skript der betrogenen PartnerInnen.

4.10.2.8 Trennung oder Aufrechterhaltung der Beziehung?

In zwei der 16 untersuchten frühen Filme drohen die betrogenen EhepartnerInnen, die Beziehung aufgrund des Treuebruchs zu beenden.⁴⁷⁹ In nur sieben wird diesen überhaupt die Möglichkeit gewährt, über den Fortgang der Beziehung zu entscheiden.⁴⁸⁰ In allen anderen werden sie über die Untreue ihres Partners/ihrer Partnerin entweder nicht in Kenntnis gesetzt⁴⁸¹ oder aber von diesem bzw. dieser verlassen.⁴⁸² Obwohl sich von jenen zur Entscheidung befähigten ProtagonistInnen zwei für ein Ende der Ehe aussprechen, kommt es in keinem dieser Filme zur Trennung. Das Skript der Trennung bzw. Scheidung ist zwar Teil des in den frühen Filmen angebotenen Handlungsrepertoires, jedoch nicht im Sinne einer Reaktionsmöglichkeit der betrogenen EhepartnerInnen. In den vier Filmen, in denen es letztendlich wirklich zum Bruch der Beziehung kommt, liegt der Entschluss dafür bei den BetrügerInnen.⁴⁸³ In *Vagabunden der Liebe*, der vorerst ein Trennungsszenario inszeniert, findet das Ehepaar jedoch einige Jahre später wieder zueinander. Dass es trotz des Betrugs in nur fünf von 16 frühen Filmen zur Auflösung der Partnerschaft kommt, verdeutlicht die Undenkbarkeit einer Scheidung bzw. eines Trennungsszenarios. Die finanzielle Abhängigkeit der oftmals nicht selbst erwerbstätigen Frauen kann als möglicher Erklärungsansatz dafür genannt werden. Auch der Anspruch einer dauerhaft emotionalen Verbundenheit der PartnerInnen sowie eines gegenseitigen Verständnisses wird nicht erhoben, woran jedoch – wie weiter oben beschrieben – viele Filme Kritik üben.

Innerhalb des Teilkorpus der 1960er und 1970er Jahre konnten sechs Filme eruiert werden, in denen die betrogenen ProtagonistInnen die Trennung aufgrund der Untreue ihrer PartnerInnen initiieren.⁴⁸⁴ Es sind jedoch nur neun späte Filme zu verzeichnen, die den Betrogenen überhaupt die Möglichkeit geben, über die Weiterführung der Beziehung zu entscheiden.⁴⁸⁵ Während in Chabrols *Die untreue Frau*, Godards *Eine Frau ist eine Frau* und Billy Wilders *Küss mich, Dummkopf* die Ehe letztlich nicht geschieden wird, inszenieren die restlichen sechs Filme das Ende der Partnerschaft. In *Was gibt's Neues, Pussy?* finden die

⁴⁷⁹ *Der Weg nach oben* und *Die große Leidenschaft*.

⁴⁸⁰ *Und immer lockt das Weib, Geheimnisse einer Ehe, Der Weg nach oben, Das Ende einer Affäre, Sklavin des Herzens, Die große Leidenschaft, Ehe in Fesseln*.

⁴⁸¹ *Der Reigen, Die Sünderin, Das Verflixte 7. Jahr*.

⁴⁸² *Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Ehekrieg, Nachtclub-Affären, Vagabunden der Liebe*. In *Vagabunden der Liebe* äußert die betrogene Ehefrau zwar den Wunsch der Trennung, letztlich liegt die Entscheidung beim Ehemann, der seine Frau kurzerhand verlässt. Der Film *Die tätowierte Rose* stellt hier insofern eine Ausnahme dar, als dass die Ehefrau erst nach dem Tod ihres Mannes von dessen Affäre erfährt.

⁴⁸³ *Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Ehekrieg, Nachtclub-Affären*.

⁴⁸⁴ *Gertrud, Was gibt's Neues, Pussy ?, Ein Hauch von Sinnlichkeit, Jules und Jim, Über die Liebe, Die Wahrheit*.

⁴⁸⁵ Zu den bereits genannten sechs Filmen kommen Chabrols *Die untreue Frau* und Godards *Eine Frau ist eine Frau*, sowie Billy Wilders *Küss mich Dummkopf* hinzu.

ProtagonistInnen jedoch einige Zeit später wieder zueinander. Die übrigen im Korpus enthaltenen späten Filme arrangieren eine Trennung, die entweder seitens der Betrüger und Betrügerinnen erwirkt⁴⁸⁶ oder aus anderen Gründen, jedoch nicht wegen des Treuebruchs, veranlasst wird.⁴⁸⁷ Rainer Werner Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten*, Jean-Luc Godards *Eine verheiratete Frau*, François Truffauts *Geraubte Küsse* und Billy Wilders *Küss mich, Dummkopf*⁴⁸⁸ verabsäumen es, die ProtagonistInnen über die Untreue ihrer jeweiligen PartnerInnen zu informieren und verzichten damit auch auf die Inszenierung eines daran möglicherweise anschließenden Trennungsszenarios. Im Gegensatz zu den Filmen der 50er Jahre, welche die Scheidung des Ehepaares nur vier Mal darstellen, kommt es innerhalb der 60er und 70er Jahre aufgrund des Treuebruchs zehn Mal zur Lösung der Beziehung. Die Entscheidung für eine endgültige Trennung wird jedoch nicht wie in den frühen Filmen ausschließlich von den Betrügern und Betrügerinnen getroffen, sondern erfolgt zu gleichen Teilen auch von den Betrogenen. Während die frühen Filme darauf verzichten, die Trennung als mögliche Reaktion auf die Untreue zu inszenieren, kommt es innerhalb des Teilkorpus der späten Filme diesbezüglich zu einer Verschiebung, wenn insgesamt sechs Beziehungen von den betrogenen PartnerInnen beendet werden.

4.10.2.9 Exkurs: Vom Ertappen und Ertapptwerden

Obwohl es sich beim Ertappen nicht um ein Untreue-Skript im eigentlichen Sinn handelt, da dieses keine vorsätzliche Handlungsmöglichkeit darstellt, sollen im folgenden Abschnitt jene Momente beschrieben werden, anhand derer die vor sich gehenden Handlungen und Gesten in ein fragwürdiges Licht gerückt werden.⁴⁸⁹ Der Begriff des „Ertappens“ verlangt eine unrechtmäßige bzw. als falsch zu bewertende Handlung der BeziehungspartnerInnen, die in diesem Augenblick vor ihren betrogenen Partnern und Partnerinnen schuldig werden. Acht frühe und neun späte Filme nehmen solche Inszenierungen in ihre Erzählung auf, um so die Schuld der ProtagonistInnen zu betonen und die Dramatik zu steigern.⁴⁹⁰ Dass in keinem der

⁴⁸⁶ *Gertrud*, *Die Gräfin von Hongkong*, *Szenen einer Ehe*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Die süße Haut*. Da verschiedene Filme mehrere Paarkonstellationen beschreiben, sind hier Mehrfachnennungen möglich.

⁴⁸⁷ *Fieber im Blut*, *Die Geliebte des Anderen*.

⁴⁸⁸ Hier weiß zwar die Ehefrau über den Betrug ihres Mannes Bescheid, dieser ahnt jedoch nicht, dass auch sie fremdgegangen ist.

⁴⁸⁹ Die Reaktionsweisen auf den Moment des Ertappens können hingegen als eigentliche Untreue-Skripte betrachtet werden und wurden bereits weiter oben innerhalb dieses Abschnitts beschrieben.

⁴⁹⁰ *Ehekrieg*, *Und immer lockt das Weib*, *Die große Leidenschaft*, *Nachtclub-Affären*, *Das verfluchte 7. Jahr*, *Sklavin des Herzens*, *Vagabunden der Liebe*, *Das Lächeln einer Sommernacht*. Die hier angeführten frühen Filme wurden hinsichtlich der Inszenierung von Ertappensmomenten bereits in Kapitel 4.6 beschrieben, weshalb hier auf eine genauere Darstellung verzichtet werden kann. Von den späteren Filmen sind *Gertrud*, *Händler der*

frühen Filme die betrügenden EhepartnerInnen und ihre Geliebten beim Geschlechtsakt erwischt werden, sondern lediglich gezeigt wird, wie sich diese im selben Raum aufhalten, sich berühren oder sich küssen, verdeutlicht wiederum, dass es keiner sexuellen Begegnung bedarf, um ein Verhalten als Treuebruch zu klassifizieren.⁴⁹¹ In *Und immer lockt das Weib* wird der eigentliche sexuelle Kontakt sowie der Moment des Ertappens ausgelagert und von einer Szene ersetzt, in welcher der Ehemann seine Frau Juliette dabei erwischt, wie sich diese zur Musik einer kubanischen Band und in Anwesenheit anderer Männer in Ekstase tanzt. Immer wieder wählt die Kamera einen Ausschnitt, in dem nur ihre nackten, hin und her tänzelnden Beine zu sehen sind. Das Skript des Fremdgehens wird hier durch Juliettes Tanz ersetzt, der stark an einen sexuellen Akt erinnert und erst mit einem abgefeuerten Schuss endet.

Nur in zwei von neun Filmen der 1960er und 1970er Jahre wird die untreue Ehefrau beim Sexualakt mit ihrem Geliebten erwischt. Während es in François Truffauts *Geraubte Küsse* der betrogene Ehemann ist, der in ein Hotelzimmer stürmt und dort seine Frau mit ihrem Liebhaber ertappt, handelt es sich in Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten* um die kleine Tochter, die ihre Mutter beim Geschlechtsverkehr mit ihrem Geliebten stört. Drei weitere Filme, *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Küss mich*, *Dummkopf* und *Die untreue Frau* zeigen die ProtagonistInnen mit einer fremden Frau bzw. einem fremden Mann in ihrer Wohnung. Die darauf folgenden Reaktionen der betrogenen PartnerInnen, die von einem Wutausbruch bis hin zur Ermordung des Geliebten reichen, verdeutlichen die Schuldhaftigkeit, die den BetrügerInnen aufgrund ihres Verhaltens zukommt. Wie bereits unter Abschnitt 4.6 beschrieben, kommt es in *Nachtclub-Affären* erst nach der Trennung des Ehepaares zu einer Szene, in der die Exfrau von ihrem früheren Ehemann dabei ertappt wird, wie sie ihrem Liebhaber einen Kuss gibt. Obwohl die Beziehung bereits beendet wurde, weist der hier stattfindende Mordversuch des ehemaligen Ehemannes darauf hin, dass es sich bei dem Verhalten der Ehefrau zumindest aus dessen Perspektive um einen Treuebruch handeln dürfte. Jean Aurel und Henri-Georges Clouzot inszenieren in ihren Filmen *Über die Liebe* und *Die Wahrheit* einen Moment, der das eigentliche Ertappen der BetrügerInnen ersetzen soll. In *Über die Liebe* kommt es am Ende zu einer Szene, in der sich der den Frauen stets zugewandte Zahnarzt mit einer neuen Bekanntschaft die Filmaufnahmen seiner früheren Geliebten ansieht. Als die beiden versuchen sich zu küssen, wendet sich die auf der Leinwand zu sehende Liebhaberin mit einem Gewehr gegen das Paar, um auf dieses letztlich (aus dem

vier Jahreszeiten, *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Küss mich*, *Dummkopf*, *Ein Hauch von Sinnlichkeit*, *Geraubte Küsse*, *Über die Liebe*, *Die Wahrheit* und *Die untreue Frau* zu erwähnen.

⁴⁹¹ Siehe dazu: Kapitel 4.6 Aspekte des Treuebruchs.

Film heraus) zu schießen. Wie in *Und immer lockt das Weib* ist es in Clouzots *Die Wahrheit* Brigitte Bardot, die von ihrem Freund dabei ertappt wird, wie sie sich im Beisein anderer Männer in Ekstase tanzt. Anhand des Ertappens wird unmissverständlich deutlich, dass dieser Tanz als filmischer Ersatz der eigentlichen sexuellen Interaktion verstanden werden kann. Sidney Lumet bemüht sich in *Ein Hauch von Sinnlichkeit* darum, den Ertappensmoment sorgfältig und mit Spannung vorzubereiten, indem er den Ehemann in der Rolle eines Freiers auf seine unter Prostitutionsverdacht stehende Ehefrau warten lässt. Die filmische Ausgestaltung jenes Augenblicks scheitert jedoch am Nichterscheinen der Verdächtigten.

4.10.2.10 Schuldgefühle

Die in den Filmen angebotene Fülle an Untreue-Skripten, an Handlungsmustern, die eine Aussage zum Thema transportieren, bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf die Figur des/der Betrogenen, sondern auch auf die Betrüger und Betrügerinnen. Wie bereits in Kapitel 3.3 ausgeführt, können jedoch nicht nur Handlungen, sondern ebenso die dabei zum Ausdruck gelangenden Emotionen als sozial gesciptet verstanden werden. Nur wenige Filme thematisieren jedoch die Frage, wie sich die untreuen PartnerInnen aufgrund des Treuebruchs fühlen, wie sie mit diesem umgehen bzw. ob sie von Schuldgefühlen geplagt werden. Die Inszenierung der internalisierten Schuld erfährt in Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* einen Höhepunkt, wenn die dargestellten Gewissensbisse, die starken Einfluss auf die Vorstellungen und Gedanken des Protagonisten ausüben, den gesamten Film bestimmen und sich anhand eines zuckenden Daumens sogar physisch manifestieren. Sowohl die frühen als auch die späten Filme widmen sich – mit Ausnahme von Wilders *Das verflixte 7. Jahr* – jedoch sehr selten dem schlechten Gewissen und räumen der Aufarbeitung dessen nur wenig Platz ein. *Was gibt's Neues, Pussy?* greift die Thematik der Schuldgefühle in indirekter Weise auf, wenn der Protagonist aufgrund seiner übermäßigen Libido einen Psychoanalytiker aufsucht. Das unkontrollierbare sexuelle Begehren wird von ihm selbst als Bedrohung für seine Beziehung und bevorstehende Ehe empfunden, weshalb er zügig davon ‚geheilt‘ werden müsse. *Vagabunden der Liebe* und *Szenen einer Ehe* sind die einzigen Filme, welche die Schuldgefühle des untreuen Ehemannes im Gespräch mit dessen Ehefrau diskutieren. In *Vagabunden der Liebe* erklärt der Betrüger, dass er seine Frau nur angelogen habe, um sie nicht zu kränken, und dass auch ihm die gesamte Situation sehr schwer fallen würde. Der Film weist mit wenigen Sätzen auf die Schuldgefühle des Mannes hin, verzichtet jedoch darauf, diese ausführlicher zu verhandeln und eine Schuldzuschreibung seitens der

hintergangenen Ehefrau vorzunehmen. Auch Ingmar Bergman inszeniert in seinem Film – wie im Titel bereits versprochen – verschiedene Szenen aus dem Alltag einer gebrochenen Ehe und verabsäumt es nicht, während der Geständnisszene das schlechte Gewissen sowie die Scham des betrügenden Ehemannes zu diskutieren. Er verzichtet jedoch trotz sorgfältiger Ausgestaltung der vielen Gespräche darauf, dem Betrüger die Schuld mittels verbaler Äußerungen der verletzten Ehefrau zuzuschreiben. In *Die Liebenden* ist der Blick in den Spiegel der einzige Hinweis darauf, dass die eben ihren Mann und ihre Tochter verlassende Protagonistin eventuell von Schuldgefühlen geplagt wird. Die von Brigitte Bardot verkörperte Juliette leidet in *Und immer lockt das Weib* zwar kurz unter Gewissensbissen, doch scheint es für sie aufgrund der ihr von außen permanent zugewiesenen Schuld nicht länger notwendig, sich selbst anzuklagen. In Max Ophüls' *Der Reigen* ist es allein das Zögern der untreuen Ehefrau, das auf ihr schlechtes Gewissen schließen lässt. Rainer Werner Fassbinder arrangiert in *Händler der vier Jahreszeiten* eine Ertappenszene, in der die Ehefrau von ihrer kleinen Tochter beim Geschlechtsverkehr mit einem anderen Mann erwischt wird. In der darauffolgenden Einstellung benutzt diese die Gardinen dazu, ihre Tränen abzuwischen. Im Hintergrund befindet sich ein hölzernes Kreuz, hier ein Symbol für Sünde, Schuld und Reuegefühle der Betrügerin. Billy Wilder bringt in seinem späteren Film *Küss mich, Dummkopf* eine komödiantische Abhandlung über die Ehe, gegenseitiges Vertrauen und scheinbar unbedeutende Untreuefälle. Obwohl weder Ehemann noch Ehefrau ihren Betrug gestehen oder für diesen in irgendeiner Weise büßen, inszeniert Wilder einen kurzen Augenblick, der auch auf die Internalisierung der Schuld bzw. das schlechte Gewissen des Ehemannes hinweist. Nach gemeinsam verbrachter Nacht äußert er gegenüber seiner Geliebten, dass er nun an Selbstmord denken müsse, da er kein feiner Bürger mehr sei. Obwohl François Truffaut in *Jules und Jim* betont, dass die Untreue innerhalb der Ehe nicht notwendigerweise mit Schuldgefühlen in Verbindung stehen muss, wird der Selbstmord der betrügenden Ehefrau mit folgenden Worten kommentiert: "Jules would never again fear that she would cheat on him ... or die, because it was over."⁴⁹² Damit wird deutlich, dass auch Truffaut letztlich auf die internalisierte Schuld der Betrügerin abzielt.

Sowohl die frühen als auch die späten Filme beziehen sich – mit Ausnahme zweier Beispiele – bei der Darstellung von Reuegefühlen ausschließlich auf Betrüger und Betrügerinnen und verabsäumen es, auch die Gewissensbisse der Geliebten zu verhandeln. Eric Rohmer thematisiert in *Meine Nacht bei Maud* das schlechte Gewissen einer jungen Frau, die eine

⁴⁹² *Jules und Jim*, François Truffaut, F 1962.

Affäre mit einem verheirateten Mann hatte und sich deshalb den moralischen Ansprüchen ihres zukünftigen Ehemannes nicht gewachsen sieht. In Elia Kazans *Fieber im Blut* kommt es zur Darstellung der Geliebten, die beim Vortrag eines Gedichtes, das auf die gebrochene Liebe zwischen ihrem Liebhaber und dessen ehemaliger Freundin verweist, in Tränen ausbricht und sich dabei ihrer Schuld bewusst wird.

Insgesamt zehn Filme widmen sich den Schuldgefühlen der Betrüger und Betrügerinnen, nur zwei dem schlechten Gewissen der Geliebten, wobei nur ein Film – Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* – eine explizite Darstellung verfolgt. Mittels der Inszenierung von Reuegefühlen verurteilen sie die Untreue und machen so verständlich, dass man sich nach einem Treuebruch schuldig fühlen müsste. In nur drei dieser Filme werden Gewissensbisse dargestellt, die nicht moralisch, sondern im Sinne eines Vertrauensbruches gegenüber dem betrogenen Partner/der betrogenen Partnerin begründet werden.

4.10.2.11 Geheimhaltung

Nur drei von 16 frühen und zwei von 19 späten Filmen betonen die Wichtigkeit der Geheimhaltung des begangenen Betrugs.⁴⁹³ In *Das verflixte 7. Jahr*, *Das Ende einer Affäre* und *Der Reigen* wird der Treuebruch sowohl vor dem Ehepartner/der Ehepartnerin als auch vor der Öffentlichkeit verheimlicht. Auch in Charlie Chaplins *Die Gräfin von Hongkong* muss die Affäre aufgrund des öffentlichen Ansehens des Protagonisten zuerst verdeckt gehalten werden, um einen Skandal zu verhindern. Truffaut führt in *Die süße Haut* den Kleinmut des Ehemannes vor, der sich zwar von seiner Frau trennt, ihr jedoch nicht gestehen kann, dass er dies letztendlich aufgrund der Beziehung zu einer anderen Frau tut. Anhand der mit der Geheimhaltung verbundenen Anstrengungen wird der Ehebruch selbst zu einem gesellschaftlich inadäquaten Verhalten erklärt, mit dem man besser nicht in Verbindung gebracht wird.⁴⁹⁴

Neun frühe und zwölf Filme der 1960er und 1970er Jahre verzichten jedoch auf die Inszenierung von ProtagonistInnen, die ihre eigene Untreue geheim halten möchten, diese als

⁴⁹³ Hier sollen nicht alle Filme beschrieben werden, in denen der Betrug vertuscht wird, sondern nur jene, die mit Nachdruck darauf hinweisen, dass der Treuebruch geheim gehalten werden muss.

⁴⁹⁴ In einem weiteren, jedoch nicht im Korpus enthaltenen Film, Douglas Sirks *All meine Sehnsucht*, wird deutlich, welch großes Opfer oftmals gebracht wird, um den Ehebruch vor der Öffentlichkeit der Kleinstadt zu verheimlichen. Die Überzeugung der Protagonistin, nicht nur ihren Mann sondern auch ihre Kinder vor einem mit dem Öffentlich-Werden des Ehebruchs losgetretenen Skandal behüten zu müssen, wiegt so schwer, dass sie ihre Familie lieber allein zurücklässt, als sie dem Gespött der Stadt auszusetzen.

falsch bewerten und sich deshalb mit Selbstanklagen und Reuegefühlen quälen.⁴⁹⁵ Die Sanktionierung der Untreue erfolgt auch, aber nicht hauptsächlich über selbst gesetzte Bestrafungen oder Schuldgefühle, sondern – um die wichtigsten Beispiele zu nennen – über die Verschränkung des Treuethemas mit jenem des Verbrechens oder des Todes, über die Inszenierung von Ertappensmomenten und Skripten der tätlichen Auseinandersetzung sowie über die Darstellung von atypischen bzw. ungewöhnlichen Filmfiguren.

4.10.3 Untreue: Partnerschaft und Kommunikation

4.10.3.1 Beziehungsgespräche

Entgegen der Erwartung, dass die Filme vor allem Streitgespräche und Auseinandersetzungen zwischen den PartnerInnen inszenieren, um die Dramatik des Treuebruchs zu verdeutlichen bzw. die Schuldfrage zu verhandeln, spielt das Skript der Aussprache in den Filmen der 1950er Jahre keine besondere Rolle. Die ProtagonistInnen dieser Filme scheinen über keine Sprache zu verfügen, um ihre entsprechenden Gefühle und Empfindungen zu artikulieren und die Bedeutung der Untreue für ihre Beziehung zu diskutieren. Nur sechs frühe Filme bemühen sich, diesen Aspekt nicht völlig außer Acht zu lassen. In *Der Weg nach oben* kommt es zu einem sehr knappen Gespräch, in dem die zukünftige Ehefrau ihrem potentiellen Gatten mit dem Bruch droht, sollte er seine Affäre nicht beenden. *Nachtclub-Affären* ist einer der wenigen Filme, der sich um die Inszenierung eines Gesprächs zwischen den EhepartnerInnen bemüht. Diese Auseinandersetzung findet jedoch erst nach der Trennung des Ehepaares statt und bietet daher nur begrenzte Möglichkeiten für etwaige Schuldzuschreibungen und gegenseitige Vorwürfe. Der Film wählt das Gefängnis, in dem der verlassene Ehemann seine Strafe für den Mordversuch am Geliebten der Ehefrau absitzen muss, als Ort für die Aussprache, um so noch eindringlicher auf die Schuld zu verweisen. In *Sklavin des Herzens* kommt es zwischen den EhepartnerInnen zwar zu einem Streit, die Schuldzuweisung im Gespräch bleibt jedoch ebenfalls aus. Ingmar Bergmans *Das Lächeln einer Sommernacht* ist der einzige Film, der ein Ehepaar offen über die Untreue sprechen lässt. Da Bergman dem Thema jegliche Ernsthaftigkeit nimmt, handelt es sich in diesem Gespräch nicht um die Zuschreibung von Schuld, sondern um die Aushandlung eines Tauschgeschäftes. Während die Gräfin und betrogene Ehefrau nach gewonnener Wette ihren Gewinn einfordert, nämlich die

⁴⁹⁵ Frühe Filme: *Geheimnisse einer Ehe*, *Die Sünderin*, *Das Lächeln einer Sommernacht*, *Der Weg nach oben*, *Sklavin des Herzens*, *Die große Leidenschaft*, *Ehekrieg*, *Die tätowierte Rose*, *Ehe in Fesseln*. Späte Filme: *Über die Liebe*, *Eine Frau ist eine Frau*, *Eine verheiratete Frau*, *Ein Hauch von Sinnlichkeit*, *Meine Nacht bei Maud*, *Geraubte Küsse*, *Die Untreue Frau*, *Die Geliebte des Anderen*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Fieber im Blut*, *Gertrud*, *Die Wahrheit*.

Treue ihres Mannes und dessen Versprechen, erwidert dieser, dass er ihr solange treu sein werde, solange es ihm Vergnügen macht. Obwohl es in Bergmans *Das Lächeln einer Sommernacht* so scheint, als ob hier erstmals ein Ehepaar mit Leichtigkeit über die Untreue spricht und die für sich spezifische Bedeutung der Treue definiert, wird letztendlich klar, dass auch dies keiner individuellen Aushandlung geschuldet ist, sondern den Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts: Denn obwohl die Gräfin mit den Liebschaften ihres Mannes nicht einverstanden zu sein scheint, kann sie dessen Treuepflicht nicht einfordern. Bergman zielt hier auf die bürgerliche Doppelmoral, nach der nur der Mann nicht jedoch die Frau sexuelle Außenbeziehungen eingehen kann.⁴⁹⁶ In *Die große Leidenschaft* kommt es zur Inszenierung eines Beziehungsgesprächs, in dem nicht nur eigene Gefühle, sondern ebenso die Schuldfrage verhandelt werden. Dieses findet jedoch erst nach Einreichung der Scheidungspapiere statt, weshalb es sich hier eher um einen Streit über die bereits zerbrochene Beziehung handelt. Der betrogene Ehemann habe zwar gewusst, dass ihn seine Frau nie liebte, doch er habe im Sinne der partnerschaftlichen Treue Güte und Loyalität von ihr erwartet: „You gave me love and kindness and loyalty, but it was the love you give a dog, and the kindness you give a beggar and the loyalty of a bad servant.“⁴⁹⁷ Trotz des Verzichts auf Begriffe wie „Betrug“, „Untreue“ oder „Schuld“ kann anhand dieses Statements sowie der Bitte um Verzeihung, die der Film vorführt, eine implizite Schuldzuschreibung gelingen. *Vagabunden der Liebe* ist der einzige Film, der sowohl ein Geständnis gegenüber der betrogenen Ehefrau als auch ein darauf folgendes Gespräch zwischen dem Ehepaar darstellt. Obwohl der Ehemann seiner Frau zu erklären versucht, dass er sie angelogen und sich mit einer anderen Frau getroffen hat, bittet er diese nicht um Verzeihung. Das auch hier nur sehr knapp inszenierte Gespräch, in dem ebenfalls auf Begriffe wie „Schuld“, „Untreue“ oder „Betrug“ verzichtet und keine Schuldzuschreibung vorgenommen wird, endet jedoch nicht in einem Streit, sondern in einer einvernehmlichen Entscheidung, die Ehe zu beenden.

In allen beschriebenen Beziehungsgesprächen über die Untreue des Partners/der Partnerin wird nicht über eine eher kurz gehaltene und oberflächliche Inszenierung hinausgegangen. Die frühen Filme verzichten – mit Ausnahme von *Die große Leidenschaft* – allesamt darauf, ein Skript für die Verzeihung in ihre Darstellung aufzunehmen und die Schuld des betrügenden Ehepartners/der betrügenden Ehepartnerin im Gespräch zu diskutieren. Die

⁴⁹⁶ Jene Doppelmoral wird auch in Max Ophüls' *Der Reigen* deutlich, wenn der betrügende Ehemann seiner Frau erklärt, dass sie sich nicht mit untreuen Ehefrauen abgeben dürfe, da diese tugendlos seien und allesamt früh sterben würden. Zur geschlechtsspezifischen Treuekonzeption vgl. Siegel, *High Fidelity*, 270; bzw. Frevert/Schreiterer, *Treue*, 218.

⁴⁹⁷ *Die große Leidenschaft*, David Lean, UK 1949.

Zuschreibung der Schuld erfolgt also nicht im Dialog der PartnerInnen, sondern – wie weiter oben beschrieben – mittels anderer filmischer Strategien. Den angebotenen Handlungsanleitungen bzw. Verhaltensschemata, die illustrieren, wie über die Untreue gesprochen und wie diese innerhalb der Beziehung verhandelt oder verarbeitet werden kann, fehlt es an Präzision und Ausführlichkeit. Im Gegensatz zu so manchen ProtagonistInnen der 60er und 70er Jahre scheinen die Figuren der frühen Zeit nicht gerade geübt darin zu sein, Worte für ihre Gefühle oder Bedürfnisse zu finden. Die frühen Filme halten das Maß der im Gespräch zum Ausdruck kommenden Gefühle eher gering und verzichten darauf, weinende und tobende ProtagonistInnen zu zeigen. Aufgrund der verhaltenen Sprache bleibt es bei einer vorsichtigen Inszenierung, der es im Unterschied zu so manchen späteren Darstellungen an Ausdruckskraft mangelt.

Die Untersuchung der Filme der 1960er und 1970er Jahre lieferte hinsichtlich der Gespräche, in denen die Untreue von den PartnerInnen individuell verhandelt wird, ein sehr heterogenes Bild. Das Skript findet zwar in acht von 19 Filmen eine szenische Umsetzung, jedoch mit höchst unterschiedlicher Gestaltung und Gewichtung. Während sich Clive Donner in *Was gibt's Neues, Pussy?*, Jean-Luc Godard in *Eine Frau ist eine Frau*, Léonard Keigel in *Die Geliebte des Anderen* und Henri-Georges Clouzot in *Die Wahrheit* nur beiläufig der Aussprache der BeziehungspartnerInnen widmen, wählen François Truffaut mit *Jules und Jim* und Carl Theodor Dreyer mit *Gertrud* bereits Anfang der 60er Jahre eine explizite Inszenierung. Auch Ingmar Bergman und Rainer Werner Fassbinder machen – jedoch erst Anfang der 1970er Jahre – in *Szenen einer Ehe* und *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* die Gesprächsführung zu einer wesentlichen, den Film strukturierenden Komponente. Die ProtagonistInnen versuchen nicht nur ihre Liebe füreinander neu zu definieren und die Veränderung ihrer gegenseitigen Zuneigung zu begreifen, sondern auch die Bedeutung zu verhandeln, die der Betrug für die jeweilige Partnerschaft haben kann. Ingmar Bergman wagt sich noch einen Schritt weiter, wenn er seine Charaktere über die Schwierigkeiten, die sich im Laufe der Jahre hinsichtlich des Sexuallebens ergeben haben und letztlich zur Entfremdung der PartnerInnen beitrugen, sprechen lässt. Ein weiteres sowohl bei Bergman als auch bei Dreyer im Gespräch verhandeltes Thema bezieht sich auf die Person des/der Geliebten bzw. auf das zwischen ihnen und BetrügerInnen eingegangene Verhältnis. Bei Bergman ist es zudem der Zweifel über den Entschluss, die Ehefrau zu verlassen und die neue Beziehung weiterzuführen (mit dem Hintergedanken an die Reaktion der Umgebung). Die Filme entwickeln eine Sprache, mit der über die Partnerschaft bzw. über die Untreue der jeweiligen ProtagonistInnen gesprochen werden kann und beliefern ihr Publikum mit dem dafür

notwendigen Vokabular. In dieser Hinsicht heben sie sich von den anderen untersuchten Filmen ab. Die Gefühle der jeweiligen PartnerInnen werden nicht verdeckt, sondern im Sprechen an die Oberfläche gebracht. Vier späte Filme, Donners *Was gibt's Neues, Pussy?*, Bergmans *Szenen einer Ehe*, Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und Truffauts *Jules und Jim* entwickeln ein hohes Maß an Expressivität, mit der die Emotionen der Beteiligten dargestellt werden. Im Gegensatz zu den Filmen der 50er Jahre inszenieren *Jules und Jim*, *Szenen einer Ehe*, *Gertrud* und *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* ein Gespräch, in dem die Untreue mit Fragen der Beziehungsqualität verbunden wird. Während diese in den frühen Filmen keine Rolle spielt, wird hier die Beschaffenheit der Beziehung mit dem Treuebruch des Partners bzw. der Partnerin in Zusammenhang gebracht.

Wie unter Abschnitt 4.5 ausführlich dargestellt sind dies nicht die einzigen Filme, welche die Untreue mit der Qualität der Partnerschaft in Verbindung bringen; nämlich mit der schwindenden Liebe innerhalb der bestehenden Beziehung. Die genannten Filme erörtern Untreue nicht mehr ausschließlich nach moralischen Kriterien, sondern auch in Bezug auf Probleme der Partnerschaft. Hier zeigt sich die von Ulrich Clement⁴⁹⁸ und Günter Burkart⁴⁹⁹ postulierte Entmoralisierung der Treue, die zunehmend weniger unter den Vorzeichen der Sittlichkeit gesehen wird, sondern zu einem beziehungsinternen Thema avanciert.⁵⁰⁰

Mit Ausnahme von Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Carl Theodor Dreyers *Gertrud* und Jean-Luc Godards *Eine Frau ist eine Frau* verzichten alle anderen späten Filme darauf, die Schuldzuweisung in den Beziehungsgesprächen der PartnerInnen anzusiedeln. Die Sanktionierung der Untreue ist auch in den späten Filmen nur sehr selten die Aufgabe der BeziehungspartnerInnen, die weder die Bedeutung der Fremdbeziehung definieren, noch eine persönliche Schuldzuweisung vornehmen. Die Schuldfrage wird in den Filmen nicht innerhalb der Partnerschaft diskutiert, sondern über andere – bereits ausführlich beschriebene – Strategien verhandelt, die zu einer Moralisierung der Untreue beitragen. Darüber wird der Anspruch auf sexuelle oder partnerschaftliche Treue nicht als ein beziehungsinternes Problem, das individueller Definition bedarf, inszeniert, sondern als ein selbstverständlicher bzw. moralischer Sachverhalt. Nur zwei späte Filme, Carl Theodor Dreyers *Gertrud*⁵⁰¹ und Godards *Eine Frau ist eine Frau*, lassen die BetrügerInnen um Verzeihung bitten, um so ihre Schuldhaftigkeit zu unterstreichen. Im Gegensatz zu Fass-

⁴⁹⁸ Vgl. Clement, Sexualität im sozialen Wandel, 81.

⁴⁹⁹ Vgl. Burkart, Treue in Paarbeziehungen, 501f.

⁵⁰⁰ Siehe Kapitel 2. Sozial- und kulturhistorischer Kontext.

⁵⁰¹ Hier handelt es sich jedoch nicht um die Betrügerin, die ihren Ehemann um Verzeihung bittet, sondern um ihren Geliebten, der sie ebenso betrogen hat und sich dafür entschuldigt.

binders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, sind es hier nicht die Betrogenen, die ihren PartnerInnen anhand von Vorwürfen und Beschimpfungen die Schuld zuweisen, sondern die BetrügerInnen, die sich selbst zu Schuldigen erklären. Henri-Georges Clouzot inszeniert in *Die Wahrheit* unter anderem eine Szene, in der die Betrügerin in der Kirche, genauer während einer Trauung, von ihrem Freund gefragt wird, ob sie mit einem anderen Mann geschlafen hat. Obwohl es hier nicht zur direkten Schuldzuschreibung über die Äußerungen des Betrogenen kommt und dieser weder mit schwerwiegenden Vorwürfen noch dem Schuldbegriff selbst hantiert, verweist alleine das Setting auf Sünde und Schuld der Protagonistin.

4.10.3.2 Streitkultur

Die fehlende bzw. oberflächliche Inszenierung der Aussprache zwischen den EhepartnerInnen korreliert mit der mangelnden Darstellung von Streitgesprächen und partnerschaftlicher Kommunikation. Von neun frühen Filmen, die Beziehungsgespräche zeigen, geht mit Ausnahme von *Die große Leidenschaft* und *Ehekrieg* kein Film über eine äußerst knapp gehaltene Auseinandersetzung des Ehepaares hinaus.⁵⁰² Obwohl sich die Filme der 50er Jahre um die Inszenierung einer Streitkultur bemühen, fehlen den Figuren oftmals die Worte, um ihre innersten Bedürfnisse, Empfindungen oder Ängste zu artikulieren. Das ohnehin sehr begrenzte Vokabular, mit dem die ProtagonistInnen der frühen Zeit ausgestattet werden, um über Konflikte und Probleme innerhalb der Partnerschaft zu sprechen, scheint in jenem Moment, in dem das Gespräch auf die Untreue fällt, noch weiter zu verflachen.

Innerhalb des Teilkorpus der 60er und 70er Jahre konnten elf Filme gefunden werden, die Beziehungs- bzw. Streitgespräche allgemein in ihre Darstellung aufnehmen und oftmals wütende, schreiende bzw. tobende ProtagonistInnen inszenieren.⁵⁰³ Sie beliefern ihr Publikum nicht nur mit den notwendigen Handlungsschemata, sondern ebenso mit Sprachangeboten, die als Anleitung für die Verbalisierung der eigenen Empfindungen verstanden werden sollen. Im Gegensatz zu den frühen Filmen zeigen sie ausführliche Streitgespräche, in denen auch eigene Bedürfnisse versprachlicht werden. Jean-Luc Godard gelingt es in *Eine Frau ist eine Frau* darauf hinzuweisen, dass partnerschaftliche Kommunikation geübt bzw. gelernt sein will. Da die Charaktere keine Worte zu finden scheinen, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen,

⁵⁰² *Die große Leidenschaft*, *Ehekrieg* (hier kommt es zu Streitgesprächen zwischen dem Anwaltspaar), *Das Ende einer Affäre* (hier sprechen die untreue Ehefrau und ihr Geliebter über ihre Beziehung), *Und immer lockt das Weib*, *Das verflixte 7. Jahr* (der Streit findet nur innerhalb der Vorstellungswelt des Protagonisten statt), *Die Liebenden*, *Vagabunden der Liebe*, *Der Reigen*, *Sklavin des Herzens*.

⁵⁰³ *Jules und Jim*, *Szenen einer Ehe*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Gertrud*, *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Die Geliebte des Anderen*, *Eine Frau ist eine Frau*, *Die süße Haut*, *Küss mich*, *Dummkopf*, *Händler der vier Jahreszeiten*, *Die Wahrheit*.

greifen sie auf Bücher zurück, um sich gegenseitig bedeutende Sätze vorzuhalten. Kritik an einer nicht funktionierenden Streitkultur innerhalb der Beziehung übt auch Sidney Lumet, wenn er in *Ein Hauch von Sinnlichkeit* PartnerInnen inszeniert, die nicht miteinander kommunizieren, was schließlich zum Selbstmord der verdächtigten Ehefrau führt.

4.10.3.3 Geständnisse

Die innerhalb der frühen Filme zu beobachtende mangelnde Darstellung von Beziehungsgesprächen geht mit dem Verzicht einher, Geständnisse des betrügenden Partners/der betrügenden Partnerin zu inszenieren. Obwohl vier frühe Filme gefunden werden konnten, in denen das Untreue-Skript des Geständnisses zur Aufführung gelangt, kommt es einzig in *Vagabunden der Liebe* zu einem Geständnis, das sich auf den Ehebruch bezieht und innerhalb der Filmrealität angesiedelt wird. *Der Weg nach oben* verabsäumt es im Gegensatz zu vielen anderen Filmen nicht, die Dramatisierung der Untreue auch über ein Geständnis voranzutreiben. Hier handelt es sich jedoch nicht um ein Bekenntnis gegenüber einem betrogenen Ehepartner/einer betrogenen Ehepartnerin, sondern um den zukünftigen Ehemann, der seiner Geliebten gesteht, dass er sie ebenfalls hintergangen habe und demnächst eine andere Frau heiraten werde. In *Ehe in Fesseln* wird zwar von einem Geständnis gegenüber der zukünftigen Ehefrau berichtet, dieses erfährt jedoch keine szenische Umsetzung. Billy Wilders *Das verflixt 7. Jahr* umgeht die Inszenierung innerhalb der Filmrealität, indem er die Kommunikation mit der Ehepartnerin in die Vorstellungswelt des Protagonisten verlegt. Vier weitere Filme, *Das Ende einer Affäre*, *Die Sünderin*, *Und immer lockt das Weib* und *Sklavin des Herzens* greifen zwar auf das Geständnis-Skript zurück, beziehen dieses jedoch nicht direkt auf den betrogenen Ehepartner/die betrogene Ehepartnerin bzw. auf den Treuebruch. In *Die Sünderin* erzählt die ehemalige Prostituierte Marina ihre Lebensgeschichte und richtet sich dabei nicht nur an ihr Publikum, sondern auch an ihren bereits verstorbenen Partner. Die den gesamten Film begleitende Erzählung Marinas, die auch eine Episode über den von ihr aus Geldnot begangenen Treuebruch beinhaltet, erinnert an ein Geständnis, das jedoch im Film selbst nicht zu sehen ist. In *Das Ende einer Affäre* ist es wiederum die Ehefrau, die in der Kirche von ihrer Untreue und ihrem göttlichen Erlebnis berichtet. Der bereits für tot erklärte Liebhaber konnte nämlich aufgrund ihres im Rahmen eines Gebets gegebenen Versprechens, nun ihrem Ehemann die Treue zu halten, wieder ins Leben zurückgeholt werden. Die Szene, in der die Betrügerin einem Priester von dem Geschehenen beichtet, kann als Ersatz für das eigentliche Geständnis gegenüber dem Ehemann verstanden werden. In *Und*

immer lockt das Weib informiert Juliette sowohl den jüngeren Bruder ihres Mannes als auch ihre Freundin darüber, dass sie soeben Ehebruch begangen hat. Ein Gespräch mit dem Betrogenen wird jedoch auch hier ausgespart. Alfred Hitchcock inszeniert in *Sklavin des Herzens* ein Geständnis, das sich jedoch nicht auf den Treuebruch bezieht, sondern auf den von der Protagonistin und betrügenden Ehefrau begangenen und bereits verjährten Mord.⁵⁰⁴ Mit Ausnahme von *Vagabunden der Liebe* verabsäumen es also alle Filme, Handlungsanleitungen für ein Untreuegeständnis gegenüber dem Ehemann/der Ehefrau anzubieten. Sie lagern dieses entweder aus oder verzichten völlig darauf, indem sie nur darauf verweisen, es aber nicht in Szene setzen. Durch die Auslagerung gelingt es, die Schuld der BetrügerInnen noch einmal zu unterstreichen, ohne dabei die partnerschaftliche Kommunikation darzustellen.

Sechs späte Filme verabsäumen es nicht, Geständnisszenen auszugestalten und damit die Schuldhaftigkeit der untreuen BeziehungspartnerInnen zu betonen. Während dies in Dreyers *Gertrud*, Bergmans *Szenen einer Ehe*, Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und Godards *Eine Frau ist eine Frau* gegenüber den betrogenen PartnerInnen geschieht, inszeniert Rohmer in *Meine Nacht bei Maud* schon vorab ein Bekenntnis der zukünftigen Ehefrau, die ihrem Partner von ihrer vergangenen Affäre zu einem verheirateten Mann erzählt, wofür sie sich noch immer schuldig zu fühlen scheint. Im Gegensatz zu den 50er Jahren offerieren die späten Filme ihrem Publikum also Handlungsangebote für Untreuegeständnisse. Henri-Georges Clouzot wählt in *Die Wahrheit* jedoch einen Umweg, indem die Betrügerin während einer Gerichtsverhandlung nicht nur ihre Treuebrüche, sondern ebenso den Mord an ihrem Geliebten gesteht. Anders als in den Filmen der 50er Jahre, die sich häufig um die Inszenierung von Geständnisszenen bemühen, die sich nicht auf die eigentliche Untreue beziehen, spielt die Auslagerung der Geständnisse bei den späten Filmen, mit Ausnahme von *Die Wahrheit*, keine wesentliche Rolle mehr.

⁵⁰⁴ In einem weiteren, jedoch nicht im Korpus enthaltenen Film, *Der Stachel des Bösen*, gesteht die Protagonistin und betrügende Ehefrau ihrem Ehemann, dass sie zu Unrecht von der Anklage wegen Mordes freigesprochen wurde und den von ihr getöteten Mann nicht irrtümlich, sondern mit Absicht erschossen habe. Bei diesem Bekenntnis sitzt die Betrügerin und eigentliche Schuldige auf der Treppe, sodass die Stäbe des Treppengeländers ihr Gesicht verdecken. Diese Inszenierung, die wiederum als Ersatz des eigentlichen Geständnisses dient, erinnert an das Setting eines Gefängnisses und macht auf implizite Weise die Schuldfrage erneut zum Thema.

4.10.3.4 Öffentliche Aussprache: Gespräche zwischen Betrogenen, Geliebten und dritten Personen

Anstatt der Gespräche zwischen den BeziehungspartnerInnen finden sich in den frühen Filmen öffentliche Auseinandersetzungen. In *Ehekrieg* wird der Treuebruch bzw. die Frage der Schuld vor Gericht und in Vertretung zweier Anwälte diskutiert. Die Untreue des Ehemannes avanciert zur öffentlichen Angelegenheit, die nicht im Sinne der Partnerschaft, sondern angesichts von Moral und Gesetz verhandelt wird. Ein häufig verwendetes Motiv ist zudem die Aussprache zwischen dem/der betrogenen EhepartnerIn und dem/der Geliebten, die sowohl in Anwesenheit als auch in Abwesenheit der Ehefrau bzw. des Ehemannes regeln, welche Bedeutung sie dem Betrug beimessen. In sechs frühen Filmen treffen LiebhaberInnen und Betrogene aufeinander, um entweder über den Treuebruch zu sprechen oder zu verhandeln, ob die Beziehung zum/r Geliebten oder zum/r eigentlichen EhepartnerIn fortgeführt werden soll.⁵⁰⁵ In vier weiteren, jedoch nicht dem Korpus angehörenden Filmen kommt es ebenfalls zum Aufeinandertreffen zwischen Betrogenen und Geliebten, was nicht nur der Klärung des Ehebruchs, sondern auch dem filmischen Spannungsaufbau dient.⁵⁰⁶ Liebhaber und Liebhaberinnen werden nicht selten zu Mittelsleuten, deren Gespräche mit den betrogenen EhepartnerInnen die eigentliche partnerschaftliche Kommunikation ersetzen. Obwohl die frühen Filme im Besonderen darauf verzichten, die PartnerInnen im Gespräch über den Treuebruch darzustellen, konnten sechs Beispiele aus den 50er Jahren gefunden werden, in denen die Untreue mit dritten Personen, FreundInnen oder Angehörigen besprochen wird.⁵⁰⁷

Auch der Großteil der späten Filme umgeht die Aussprache der BeziehungspartnerInnen und setzt stattdessen Strategien ein, mittels derer das Sprechen über den Treuebruch ausgelagert werden kann. Wie der frühe Film *Ehekrieg* inszeniert Henri-Georges Clouzots *Die Wahrheit* einen Gerichtsprozess, während dessen die Untreue als öffentliche bzw. moralische Angelegenheit besprochen wird. Sowohl in den frühen als auch späten Filmen kommt es oftmals zu Auseinandersetzungen zwischen Betrogenen und Geliebten über den Betrug und die Weiterführung der Beziehung. In François Truffauts *Jules und Jim* ist es der Ehemann

⁵⁰⁵ *Geheimnisse einer Ehe, Und immer lockt das Weib, Ehe in Fesseln, Die große Leidenschaft, Die tätowierte Rose, Der Weg nach oben.*

⁵⁰⁶ *All meine Sehnsucht, Es gibt immer ein Morgen, Der große Gatsby, Gefangen.* In Douglas Sirk's *All meine Sehnsucht* ist es der Geliebte, der zwischen den EhepartnerInnen vermittelt und dem betrogenen Ehemann die Sachlage bzw. den Treuebruch erklärt. Sirk versucht in seinem zweiten Film *Es gibt immer ein Morgen*, jenen Kommunikationsersatz noch einmal zu überhöhen, indem er anstatt der betrogenen Ehefrau deren Kinder mit der Geliebten des Mannes in Kontakt treten lässt.

⁵⁰⁷ *Und immer lockt das Weib, Die Liebenden, Das Lächeln einer Sommernacht, Vagabunden der Liebe, Die tätowierte Rose, Sklavin des Herzens.*

Jules, der seinem besten Freund Jim die Erlaubnis erteilt, mit seiner Ehefrau eine Beziehung einzugehen. Nur mit Jim als ihrem Geliebten könne er sicher sein, sie nicht gänzlich zu verlieren. Dieser Deal erinnert an ein in mehreren frühen Filmen wiederkehrendes Motiv, wonach die Männer über das Schicksal ihrer Frauen entscheiden und sich darüber verständigen, welche Beziehung fortgesetzt werden soll. Billy Wilder arrangiert in *Küss mich, Dummkopf* das Aufeinandertreffen der Ehefrau und der Geliebten des Ehemannes, die ihr gegenüber versucht, den Betrug zu verharmlosen. Ebenso wie Billy Wilder spart Claude Chabrol die Aussprache des Ehepaares aus und stellt in *Die untreue Frau* stattdessen ein Treffen zwischen Ehemann und Liebhaber dar, das für diesen tödlich endet. Chabrol und Wilder umgehen jedoch den besitzanzeigenden Gestus, der sowohl in Truffauts *Jules und Jim* als auch in den frühen Filmen *Die große Leidenschaft*, *Der Weg nach oben*, *Das Lächeln einer Sommernacht* und *Geheimnisse einer Ehe* zu finden ist.

Die Versprachlichung der Untreue findet jedoch nicht nur zwischen betrogenen BeziehungspartnerInnen und den jeweiligen Geliebten statt, sondern auch in jenen Konversationen, welche die ProtagonistInnen mit außenstehenden Personen, Freunden oder Bekannten führen.⁵⁰⁸ In François Truffauts *Jules und Jim* kommt es beispielsweise erstmals zu einer sehr persönlichen Unterhaltung, in der sich die beiden Freunde über die Affären der Ehepartnerin austauschen. Die Ehefrau und ihr Liebhaber sprechen hingegen über die Dynamik bzw. Veränderung der ehelichen Partnerschaft und darüber, wie der Ehemann und gleichzeitig bester Freund des Geliebten mit ihrer Liebe umgehen könne. Während Truffaut darauf verzichtet, das Ehepaar beim Dialog über die Untreue darzustellen, lässt er die Ehefrau stattdessen mit ihrem neuen Partner über dessen Betrug diskutieren. Auch Carl Theodor Dreyer inszeniert die Ehefrau im Gespräch mit ihrem Geliebten und ihrem ehemaligen, nach vielen Jahren wieder getroffenen Partner. Gertrud debattiert mit ihm über ihre Motive, die schließlich zum Treuebruch führten, und erklärt, warum ihre damalige Beziehung zerbrochen sei. Im Gegensatz zu Truffauts *Jules und Jim* und Dreyers *Gertrud*, die auch die Aussprache zwischen den eigentlichen BeziehungspartnerInnen zeigen, handelt es sich in Eric Rohmers *Meine Nacht bei Maud* ausschließlich um Gespräche zwischen zwei Bekannten, die von ihren Erfahrungen und Einstellungen hinsichtlich der Treue erzählen.

⁵⁰⁸ Insgesamt fanden sich sechs Filme, in denen sich die betrügenden und betrogenen PartnerInnen an Dritte wenden: *Gertrud*, *Jules und Jim*, *Was gibt's Neues, Pussy?*, *Küss mich*, *Dummkopf*, *Ein Hauch von Sinnlichkeit*, *Meine Nacht bei Maud*.

4.10.3.5 Treue als Beziehungsthema

Fünf der späten Filme bemühen sich, einer Moralisierung der Treuethematik entgegenzuwirken und definieren den Anspruch auf gegenseitige Treue sowie die Bewältigung des Betrugs als beziehungsinterne Angelegenheiten. In Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe* kommt es zu einem diesbezüglichen Angebot der Ehefrau: sie will die Geliebte ihres Mannes kennen lernen, um gemeinsam eine Lösung zu finden und ihre Beziehung – wenn auch unter anderen Vorzeichen – zu retten. Auch Rainer Werner Fassbinder und Jean-Luc Godard unternehmen in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und *Eine Frau ist eine Frau* den Versuch, Treue nicht als moralisches, sondern als beziehungsrelevantes Thema zu verhandeln. Eric Rohmer reflektiert in *Meine Nacht bei Maud* den Anspruch der gegenseitigen Treue und die Unmöglichkeit, diesem gerecht zu werden. Dass die Beziehungsregeln letztlich von den jeweiligen PartnerInnen individuell ausgestaltet werden müssen, wird spätestens in François Truffauts *Jules und Jim* augenscheinlich. Truffaut inszeniert hier eine Dreiecksbeziehung, mittels welcher die sonst so starren Grenzen der ehelichen Institution erstmals aufgeweicht werden. Obwohl Catherine eine Affäre mit dem besten Freund ihres Mannes beginnt, scheint ihre Ehe nicht in Gefahr zu sein. Auch Jules könne, so sagt er, von der Beziehung zwischen Catherine und Jim profitieren, da sie ab nun zu dritt zusammenleben wollen, weshalb er weder seinen besten Freund noch seine Frau verlieren würde. Da dieser Beziehungsentwurf letztlich scheitert und zum Selbstmord der Ehefrau führt, wird deutlich, dass die Gesellschaft kein adäquates bzw. funktionierendes Konzept für Truffauts ProtagonistInnen zur Verfügung stellen kann.

4.10.3.6 Beziehungsarbeit

Obwohl in sieben frühen und vier späten Filmen die Partnerschaft trotz des Treuebruchs und trotz der Kenntnis des/der Betrogenen fortgesetzt wird, fehlt in jedem dieser Filme ein Gespräch des Paares über seine Beziehung, deren Weiterführung bzw. darüber, welche Bedingungen von beiden Seiten gestellt werden.⁵⁰⁹ Die Filme verzichten auf eine Beziehungsarbeit bzw. Konfliktbewältigung innerhalb der Ehe oder Partnerschaft und fordern stattdessen

⁵⁰⁹ *Die große Leidenschaft, Geheimnisse einer Ehe, Sklavin des Herzens, Und immer lockt das Weib, Der Weg nach oben, Das Ende einer Affäre, Vagabunden der Liebe* (nach einer ca. zweijährigen Trennung findet das Ehepaar wieder zueinander) und *Eine Frau ist eine Frau, Die untreue Frau, Küß mich Dummkopf, Was gibt's Neues, Pussy?* (nach einer kurzen Trennung finden die PartnerInnen wieder zueinander und heiraten).

relativ nüchterne und klare Entscheidungen ihrer ProtagonistInnen.⁵¹⁰ Offenbar soll der Treuebruch nicht auf emotionaler Ebene aufgearbeitet, sondern nur der rationale Entschluss darüber gefällt werden, ob die Partnerschaft weiterbestehen soll oder nicht. Filmische Handlungsanleitungen, die sich auf die Bewältigung eines Betrugs beziehen, fallen daher äußerst rar aus. Skripte für die Verzeihensarbeit finden auch keinen Eingang in Filme, in denen die Beziehung trotz der Untreue aufrecht bleibt. Diese verabsäumen es, die Konsequenzen bzw. Auswirkungen, die ein solcher Treuebruch im positiven oder negativen Sinn auf die jeweilige Partnerschaft haben kann, zu thematisieren und filmisch darzustellen. Nur in *Sklavin des Herzens* und *Geheimnisse einer Ehe* wird der Ehebruch zu einem notwendigen Ereignis, das die Beziehung vorantreibt und das Ehepaar wieder zueinanderfinden lässt.

⁵¹⁰ Der Film *Ehekrieg* kann als Ausnahme gelten, da er sein Hauptaugenmerk auch auf die Streitgespräche des Anwaltpaares lenkt. Bei diesen handelt es sich jedoch nicht um Auseinandersetzung über einen Treuebruch. Der Betrug bezieht sich nämlich auf ein anderes Paar, das von den beiden Anwälten vor Gericht vertreten wird.

5. Filmanalyse: Das verflixte 7. Jahr

Titel: Das verflixte 7. Jahr⁵¹¹

Originaltitel: The Seven Year Itch

Regie: Billy Wilder

Drehbuch: Billy Wilder, George Axelrod⁵¹²

Genre: Komödie, Romanze

Produktion: Feldman Group Production, Twentieth Century Fox Film Corporation

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1954/1955

Premieredatum in Österreich: 27. 10. 1955

Premieredatum in der BRD: 9. 9. 1955

SchauspielerInnen: Marilyn Monroe als das Mädchen, Tom Ewell⁵¹³ als Richard Sherman, Evelyn Keyes als Helen Sherman und Sonny Tufts als Tom Mackenzie

Die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit vorgenommene Strukturanalyse fokussierte vor allem Narration und Skripte. In diesem Kapitel werden nun die Form, das Gestaltungsrepertoire, die Inszenierung jener Skripte sowie die filmischen Mittel betrachtet, die Bedeutungszusammenhänge immer mitschreiben, verschieben oder verändern. Bedeutung konstituiert sich nicht ausschließlich über die filmische Erzählung, über die Motive der ProtagonistInnen sowie deren Handeln, sondern ebenso über die Komposition der Bilder, deren Montage sowie deren Zusammenspiel mit Ton und Musik.

Im Folgenden werden diese Aspekte filmanalytisch untersucht. Im Zentrum der Analyse steht dabei nicht die filmische Rezeption durch das potentielle Publikum oder die Intention des Regisseurs, sondern jene produzierten Bedeutungsmuster, die sich hinsichtlich des Untreue-motivs – intendiert oder nicht intendiert – ergeben.

⁵¹¹ Die Filmdaten sind der Internet Movie Database entnommen: Internet Movie Database, online unter: <http://www.imdb.com/title/tt0048605/> (7.7.2012).

⁵¹² *The Seven Year Itch* basiert auf dem Skript des gleichnamigen Broadwaystücks von George Axelrod. (Vgl. Richard Armstrong, Billy Wilder. American Film Realist. Jefferson 2000, 70.)

⁵¹³ Billy Wilder hätte Walter Matthau für die Rolle des Richard Sherman bevorzugt. „Aber die Fox wollte auf Nummer sicher gehen und engagierte Tom Ewell, der dem Stück schon am Broadway zum Erfolg verholfen hatte. Sicher hätte Matthau der Rolle einen stärker sexuellen Hintergrund gegeben, aber im Film konnte man damals ohnehin nicht daran denken, die beiden ‚ehebrecherisch‘ miteinander schlafen zu lassen. [...] (Im Broadway-Stück, für das New Yorker Publikum gedacht und daher von der Hays-Office-Filmzensur verschont, kommt es natürlich zum Ehebruch [...])“, so Wilders Erklärung. (Billy Wilder, zitiert nach: Hellmuth Karasek, Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg 2006, 389f.) „Die eingengten Moralvorstellungen der fünfziger Jahre machten aus *The Seven Year Itch* einen Ehebruchfilm, der sich nur in feuchten Träumen vollziehen durfte.“ (Ebd., 405f.)

Für diese Feinanalyse wurde Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* ausgewählt, der es versteht, drei wesentliche Punkte aus dem vielfältigen Bedeutungsnetz der Untreue herauszukristallisieren und diese in Verbindung zu setzen: erstens die Inszenierung von internalisierter Schuld bzw. von Schuldgefühlen, anhand derer deutlich wird, wie soziale Normen auf das Individuum übergreifen, dessen Vorstellungen durchdringen und das Handeln beeinflussen; zweitens die Psychologisierung⁵¹⁴ bzw. Naturalisierung der männlichen Untreue sowie deren damit einhergehende Charakterisierung als gewöhnlicher Tatbestand; und drittens die Ironisierung bzw. humoristische Darstellung des Themas. Das Zusammenspiel dieser Komponenten lässt – wie des Weiteren darzustellen sein wird – keine abgeschlossenen Bedeutungen bzw. Bewertungen der Untreue zu, sondern ermöglicht offene Verweisungszusammenhänge und erfordert eigenständige Interpretationsleistungen der ZuseherInnen. Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* scheint für die Feinanalyse besonders geeignet, weil er sich zum einen filmischer Strategien bzw. Skripte bedient, die auch für das Gesamtkorpus der Filme charakteristisch sind, und sich zum anderen vom Großteil der ausgewählten Filme insofern unterscheidet, als er sich besonders der Internalisierung der Schuld widmet.

Das verflixte 7. Jahr ist einer der wenigen Filme, der die Gefühlsebene des vermeintlichen Betrügers, im Speziellen dessen Schuldgefühle, filmisch ausgestaltet, um sein Publikum auf diese Weise mit den möglichen Emotionen zu konfrontieren, die einem Treuebruch eingeschrieben sind. Wie in Kapitel 3.3 ausführlich dargestellt, sollen sie als ‚gascriptet‘ verstanden werden. Konkret ist nach jenen filmischen Mitteln zu fragen, welche die Darstellung von Schuldgefühlen ermöglichen, sowie die Psychologisierung, Naturalisierung bzw. Ironisierung des Themas vorantreiben. Untersucht werden zudem jene Gestaltungsmöglichkeiten, die es einerseits erlauben, der Hauptfigur im Sinne einer Identifizierung nahe zu kommen, um so die ZuseherInnen selbst in die Geschichte zu involvieren, und andererseits diesen eine Distanzierung vom Tun und Handeln des Protagonisten gestatten.

5.1 Filmhandlung

Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* erzählt die Geschichte von Richard Sherman, einem typischen Ehemann aus Manhattan, der den Sommer über alleine in der Stadt zurückbleibt,

⁵¹⁴ Der Begriff der „Psychologisierung“ wird hier nicht im Sinne Ulrich Clements, als Beschreibung für die Verhandlungsmoral, wonach die BeziehungspartnerInnen die Geltung des Treueanspruchs individuell ausdiskutieren, verstanden. (Vgl. Clement, *Sexualität im sozialen Wandel*, 80.) „Psychologisierung“ zielt hier vielmehr auf die Annahme, dass die Tendenz zur Untreue psychologisch – nämlich anhand des sich steigenden sexuellen Begehrens – begründet werden könne.

während seine Familie zur Sommerfrische aufs Land fährt. Wilders 1955 erstmals aufgeführter Film ist einer der wenigen innerhalb dieser Arbeit behandelten Filme, die versuchen, das Thema der Untreue aus psychologischer Perspektive und mit dem Argument der sexuellen Begierde zu verhandeln. Bereits zu Beginn dürfte dem Publikum mittels des filmischen Verweises auf die Tradition der „Manhattan-Indianer“⁵¹⁵ – die schon damals ihre Frauen den Sommer über fortschickten, um anderen Frauen ‚hinterherzujagen‘ – klar werden, dass sich das männliche Begehren letztendlich nicht auf die eigene Ehefrau beschränken kann. Im Gegensatz zu allen anderen Männern, die wenige Minuten nach Abfahrt ihrer Familie bereits anderen Frauen nachstellen, ermahnt sich Richard Sherman noch in der Bahnhofshalle, bei diesem schamlosen Spiel nicht mitzumachen. Mittels der Inszenierung, die den vermeintlich vorbildlichen Ehemann innerhalb einer Gruppe von gleich aussehenden Ehemännern positioniert, wird jedoch deutlich, dass auch Richard wiederum nur einer von vielen ist.



Abbildung 1: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Richard Sherman in der Bahnhofshalle.

Zu Hause angekommen, begegnet er im Treppenhaus seiner neuen Nachbarin (Marilyn Monroe)⁵¹⁶ und verfällt sogleich ihrer sexuellen Anziehungskraft. Anhand der Lektüre eines Manuskripts mit dem Titel „Der Mensch und das Unbewusste. Das unterdrückte Verlangen des Mannes ab 40. Seine Ursachen und Folgen“⁵¹⁷, dem sich der Protagonist kurz darauf

⁵¹⁵ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955. So werden die im Prolog des Films zu sehenden Ureinwohner der Insel Manhattan genannt. Diese Szene ist nur im Film, nicht jedoch im gleichnamigen Broadwaystück zu sehen. (Vgl. Gene D. Phillips, *Some like it Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Kentucky 2010, 172.) In Gene D. Phillips Publikation findet sich ein Artikel über die Entstehungsgeschichte des Films und die Dreharbeiten mit Marilyn Monroe.

⁵¹⁶ Der Name der jungen Nachbarin bleibt den gesamten Film über unbekannt, weshalb diese im Folgenden als Marilyn Monroe bezeichnet wird.

⁵¹⁷ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

widmet, erzeugt Billy Wilder bei seinen Zusehern und Zuseherinnen nicht nur eine bestimmte Erwartungshaltung hinsichtlich Richards Begehren, sondern liefert dafür bereits vorab eine psychologische Erklärung. Richards Gedanken bleiben jedoch nicht bei dem ihm vorliegenden Manuskript von Dr. Brubaker, sondern kreisen um seine Ehefrau Helen. Ihr für zehn Uhr abends angekündigter Telefonanruf sei für ihn als Mangel an Vertrauen zu verstehen, wolle sie doch nur kontrollieren, ob er wieder zu rauchen oder zu trinken begonnen habe und Mädchen mit nach Hause bringen würde. Richard richtet seine Worte direkt an die Zuseher und Zuseherinnen: „Wissen Sie, ich habe so etwas nie getan. Wir sind sieben Jahre verheiratet. Nicht, weil es nicht die Gelegenheit dazu gab.“⁵¹⁸ Im nächsten Augenblick erscheint die von Richard imaginierte Helen im Bild und beginnt lauthals über dessen Aussage zu lachen. Der Film verzichtet darauf, Richard und Helen tatsächlich miteinander über ihre Beziehung, über geheime Wünsche und Phantasien sprechen zu lassen und verlagert die gesamte partnerschaftliche Kommunikation und Beziehungsarbeit in Richards Vorstellung. Nur innerhalb der Gedankenwelt des Protagonisten gelingt es dem Ehepaar, eine Sprache zu finden, um sich über Richards Angst, nicht länger begehrt zu werden bzw. über Gefühle der Eifersucht auszutauschen.

Wilders Film zeichnet sich vor allem durch die filmisch inszenierten Imaginationen von Richard Sherman aus, mittels dessen blühender Phantasie nicht nur Auseinandersetzungen mit Helen, der Ehefrau, sondern auch Episoden des Ehebruchs darstellbar werden. Seine Vorstellungswelt ist zudem eine Welt ohne innere Logik, in der auch widersprüchliche Gedanken und Argumente nebeneinander existieren können. Obwohl sich Richard zuvor über Helens Kontrollanruf beschwert und diesen als Vertrauensmangel bewertet, glaubt er dennoch sie davon überzeugen zu müssen, dass er noch immer ein begehrenswerter Mann sei. Sogleich präsentiert Billy Wilder seinem Publikum zwei von Richard fingierte Episoden, in denen sich der Protagonist gegen seine ihm verfallene Sekretärin sowie eine ihn begehrende Krankenschwester zur Wehr setzen muss. Richards imaginierte Ehefrau lässt sich jedoch auch davon nicht beeindrucken und wirft ihrem Mann prompt vor, dass er zu viele Filme sehen würde und daher bereits in „CinemaScope“⁵¹⁹ zu phantasieren beginne. Daraufhin startet der Protagonist erneut einen Versuch und erzählt von seiner Begegnung mit Helens bester Freundin, Alane. Richards Phantasieszene zeigt ihn und Alane am Strand, wie sie sich vor dem Hintergrund des tobenden Meeres leidenschaftlich küssen. Diese Gesten der Treulosigkeit spielen jedoch allesamt in Richards Gedanken, innerhalb welcher im Gegensatz zur

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd. Hier bezieht sich Billy Wilder auf das Aufnahmeverfahren der 20th Century Fox Film Corporation, um so die Künstlichkeit des Kinos bzw. das Studiosystem selbst zu reflektieren.

Filmwirklichkeit ein höherer Inszenierungsgrad an Leidenschaft und Begehren möglich scheint. Die Darstellung dieser Episoden, die – so Richard Armstrong – an die damals bekannte TV-Serie *Emergency Ward 10* sowie an den Film *From Here to Eternity* erinnern würden,⁵²⁰ beschreibt die angesichts der zunehmenden Medialisierung der Gesellschaft denkbare Internalisierung gängiger filmischer Klischees und Skripte. „The fantasies dramatize the extent to which this overworked individual is trapped in a conformist lifestyle by enmeshing even his subjective life in a series of pre-packaged scenarios.“⁵²¹ Billy Wilder lässt Richard auf typische, mit sexueller Lust assoziierte Frauenfiguren zurückreifen und ruft so, ohne jedoch eine sexuelle Begegnung zu inszenieren, bei seinem Publikum die Erwartung hervor, dass es sich hier um mehr handelt, als das bildlich Dargestellte zu zeigen vermag. Trotzdem bleibt Wilders Protagonist, der sich gegen die Leidenschaft der Frauen nur schwer wehren kann, stets unschuldig. Seine außerordentliche Willenskraft ermöglicht es ihm, der Begierde der Frauen zu widerstehen.

Richard, der seine junge Nachbarin schließlich in die Wohnung bittet, soll jedoch einige Augenblicke später erneut auf die Probe gestellt werden. Während er auf Marilyns Eintreffen wartet, verliert er sich abermals in seinen Gedanken, um die Begegnung mit seiner attraktiven Nachbarin bereits vorab durchzuspielen: Die in der Vorstellungswelt des Protagonisten situierte Episode zeigt Richard, der mit einem Seidenbademantel bekleidet, Rachmaninows Klavierkonzert spielt, während Marilyn in einem engen Abendkleid und mit Zigarettenspitze den nur von Kerzenschein erhellten Raum betritt. Sie scheint von der Musik völlig überwältigt zu sein, weshalb sie sich sogleich zu Richard ans Klavier setzt, um diesen leidenschaftlich zu küssen. Die Phantasieszene des Protagonisten wird schließlich vom Läuten der Türklingel unterbrochen. Es ist jedoch nicht die junge Nachbarin, sondern der Hausmeister der Shermans, der nun in der Tür steht. Als ihm Richard den Eintritt in die Wohnung verwehrt, schöpft dieser sogleich Verdacht, weshalb der Ehemann sofort in Panik bzw. unter Zugzwang gerät, vor sich selbst Rechenschaft abzulegen. Anhand dieser Episode, die zwischen der Phantasieszene und der Szene, in der Marilyn tatsächlich auf Richard trifft, positioniert wird, zwingt Billy Wilder nicht nur Richard, sondern auch sein Publikum dazu, die gesellschaftliche Haltung zur Untreue mitzudenken. Als Marilyn wenige Minuten später bei Richard erscheint, sieht er sich dazu angehalten, ihr die Existenz seiner Familie zu verschweigen. Marilyns naives Wesen sowie ihre sexuellen Reize, die sie auch einzusetzen weiß, stellen Richards Willenskraft gehörig auf die Probe. Als sie für einen Augenblick die

⁵²⁰ Vgl. Armstrong, Billy Wilder, 78.

⁵²¹ Ebd.

Wohnung verlässt, um eine Flasche Sekt aus ihrem Apartment zu holen, klingelt abermals das Telefon. Richards Ehefrau Helen erkundigt sich nach dem Wohlergehen ihres Mannes, der ihr jedoch nichts von seinem Damenbesuch erzählt, sondern vorgibt, gerade ein Buch zu lesen. Mittels dieses Anrufes drängt Billy Wilder Richard und sein Publikum erneut dazu, die abwesende Ehefrau stets im Hinterkopf zu behalten. Als Marilyn zurückkommt, trägt sie ein enges Abendkleid, dessen Träger erst von Richard festgemacht werden müssen. In Anlehnung an seine Phantasien versucht Richard die attraktive Nachbarin mit einer Schallplatte von Rachmaninow zu beeindrucken. Als die beiden wenige Augenblicke später das im Gegensatz zu Rachmaninows Klavierkonzert etwas unpräzise Stück *Chopsticks* am Klavier zum Besten geben, startet Richard einen Annäherungsversuch und küsst Marilyn, woraufhin sie gemeinsam von der Klavierbank fallen. Peinlich berührt entschuldigt sich Richard mit dem Argument, dass er nicht ganz bei sich sei, weshalb er sie nun bitten müsse zu gehen. Nachdem Marilyn enttäuscht die Wohnung verlassen hat, blickt Richard sogleich in den Spiegel, um sich anschließend mit den möglichen Worten seiner Frau selbst zu verurteilen: „Du bist verrückt, du spielst den Wilden, trinkst, rauchst, bringst Mädels ins Haus! Sieh dir diese blutunterlaufenen Augen an. Du siehst aus wie das Bildnis des Dorian Gray⁵²². Du wirst diesen Sommer nicht überleben!“⁵²³ Als am nächsten Morgen Richards Chef davon berichtet, für die nächste Taschenausgabe die Geschichte über das Bildnis des Dorian Gray – eine Geschichte von einem Mann, der der Verdammnis geweiht ist, eine Geschichte über Wollust, Laster und Verderben – als Aufmacher zu verwenden, wird Richard noch stärker von seinem schlechten Gewissen gequält. Er widmet sich daraufhin erneut Dr. Brubakers Manuskript über eine Untersuchung mit dem Titel „Die Brubaker-Steichel-Theorie der sporadischen Treulosigkeit des verheirateten Mannes, oder das verflixte siebente Jahr“⁵²⁴. In dieser Untersuchung wird davon berichtet, dass die Kurve des körperlichen Verlangens des Mannes zwischen 40 und 50 steil ansteigen würde, ein Phänomen des verflixten siebenten Jahres. Vor allem in den Sommermonaten seien noch mehr Männer betroffen als sonst. Dr. Brubakers Abhandlung liefert Richard sogleich eine wissenschaftlich-psychologische Erklärung für seine ungezügelte Begierde. Als wenige Minuten später der Psychiater und Psychoanalytiker Dr. Brubaker selbst in Richard Shermans Büro auftaucht, berichtet ihm Richard sofort, dass er gestern Nacht ein Mädchen „vergewaltigt“⁵²⁵ hätte. Dr. Brubaker bemerkt das Zucken von Richards Daumen, das er als ‚Sturmwarnung‘, als die physische Erscheinung der Schuld an

⁵²² Der Protagonist bezieht sich hier auf Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*.

⁵²³ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Ebd. Richard selbst bezeichnet seinen Versuch, Marilyn zu küssen, als „Vergewaltigung“.

der ‚Vergewaltigung‘ analysiert. Mittels jener Zuckungen gelingt es Billy Wilder die Übermacht des Schuldbewusstseins, das sich hier körperlich manifestiert, zu verdeutlichen und dieses gleichzeitig zu ironisieren. Richard berichtet weiter, dass es ein Dilemma sei, da er verheiratet wäre, woraufhin der Doktor mit ausgesprochener Leichtigkeit erwidert, dass man sich eben „kratzen müsse, wenn es juckt“. „Genau das habe ich heute Nacht auch getan. Ich sah rot und ‚vergewaltigte‘ sie“⁵²⁶, erzählt Richard verzweifelt. Billy Wilder meistert jene Szene mit Humor und setzt an das Ende der psychoanalytischen Sitzung den nicht gerade brauchbaren Rat des Doktors, es nicht noch einmal zu versuchen und wenn doch, dann nicht auf einer Klavierbank. Obwohl Wilders Film eine Reihe von psychoanalytischen Aspekten aufweist, ironisiert er an dieser Stelle den Seelenklemmer und damit die Psychoanalyse selbst.⁵²⁷ Nachdem der Doktor Shermans Büro verlassen hat, beginnt dieser zu phantasieren und sich vorzustellen, dass die in der Badewanne sitzende Marilyn bereits ihrem Klemmer erzählt, wie Richard Sherman sie vergewaltigen wollte. In kleinen Episoden führt Billy Wilder seinem Publikum die Einbildungskraft seines Protagonisten vor, der bildlich vor sich sieht, wie verschiedenste Leute über ihn reden, urteilen und ihn als Ungeheuer bezeichnen. Darauf folgt Marilyn, die die Geschichte in ihrer Zahnpastawerbung an die Öffentlichkeit trägt, weshalb auch Helen, Richards Frau bereits Bescheid wissen dürfte. Um Gewissheit zu erlangen, ruft er Helen an, muss jedoch erfahren, dass diese gemeinsam mit Tom Mackenzie an einer Heuwagenfahrt teilnimmt und deshalb für ihn im Moment nicht zu sprechen ist. Wieder zu Hause angekommen, beginnt Richard seinen Phantasien über Helen und Tom freien Lauf zu lassen. Wilder präsentiert seinen ZuseherInnen ein Pferdegespann mit einem Heuwagen, auf dem Helen und Tom einander näherkommen. Einer psychoanalytischen Erklärung entsprechend, projiziert Sherman seinen eigenen Wunsch zur Untreue also auf seine Frau Helen.⁵²⁸ Bei Sigmund Freud heißt es dazu:

„Die Eifersucht der zweiten Schichte oder die projizierte geht beim Manne wie beim Weibe aus der eigenen, im Leben betätigten Untreue oder aus Antrieben zur Untreue hervor, die der Verdrängung verfallen sind. Es ist eine alltägliche Erfahrung, daß die Treue, zumal die in der Ehe geforderte, nur gegen beständige Versuchungen aufrechterhalten werden kann. Wer dieselben in sich verleugnet, verspürt deren Anträgen doch so stark, daß er gerne einen unbewußten Mechanismus zu seiner

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Vgl. Daniel Hermesdorf, Billy Wilder. Filme-Motive-Kontroversen. Bochum 2006, 100.

⁵²⁸ Vgl. Susanne Kaut, Das verflixte 7. Jahr, in: Theo Piegler (Hg.), „Ich sehe was, was du nicht siehst.“ Psychoanalytische Filminterpretationen. Gießen 2010, 56. Für eine Filmanalyse aus psychoanalytischer Perspektive siehe: Ebd., 51-67.

Erleichterung in Anspruch nimmt. Eine solche Erleichterung, ja einen Freispruch vor seinem Gewissen erreicht er, wenn er die eigenen Antriebe zur Untreue auf die andere Partei, welcher er die Treue schuldig ist, projiziert.“⁵²⁹

Der eifersüchtige Ehemann verliert sich zusehends in seiner Phantasie, weshalb er sich alleine von der Vorstellung, dass seine Frau ihn betrügen würde, dazu ermuntert fühlt, Marilyn nun doch wieder anzurufen und sie ins Kino einzuladen. Nach dem Kinobesuch kommt es zwischen den beiden zu einem Kuss, der jedoch angeblich nur dazu dienen soll, die Wirkung der Zahnpasta *Dazzledent*, für welche Marilyn im Fernsehen wirbt, zu testen. Richard bittet die junge Nachbarin anschließend in seine Wohnung und erklärt ihr im Jargon der Psychoanalyse, dass sie „unter der dünnen Decke der Zivilisation alle Wilde seien“, die auf einem „nicht steuerbaren Karussell im Kreis fahren würden“⁵³⁰. Marilyn beschließt schließlich aufgrund der Hitze die Nacht in Richards klimatisierter Wohnung zu verbringen. Ihr Vorhaben wird jedoch wiederum von Richards Hausmeister gestört, der aufgrund der mottenzerfressenen Teppiche in die Wohnung der Shermans kommt und Notiz von Richards Damenbesuch nimmt. Um keinerlei Verdachtsmomente entstehen zu lassen, schickt der in Panik geratene Richard Marilyn sofort aus seiner Wohnung und beteuert, dass es sich hier um ein großes Missverständnis handle. Wenige Minuten später gelingt es Marilyn – jedoch unbeobachtet – einen anderen Weg in Richards Wohnung zu finden. Sie öffnet die sonst vernagelte Falltür, jene Verbindung zwischen ihrem und Richards Apartment, um die Nacht bei ihm zu verbringen. Obwohl sie nicht im selben Zimmer übernachten, zuckt am nächsten Morgen abermals Richards Daumen.⁵³¹ Dieser beginnt erneut zu phantasieren und sich vorzustellen, wie seine Ehefrau Helen, die – so seine Annahme – von ihrem Hausmeister über Richards Damenbesuch informiert wurde, unerwartet nach Hause kommt und ihren Mann ertappt. Obwohl Richard zu erklären versucht, dass Marilyn nur hier sei, weil ihre Klimaanlage nicht funktioniere, glaubt Helen kein Wort davon und beginnt auf ihren Ehemann zu schießen. Es gäbe schließlich ein „ungeschriebenes Gesetz, für dessen Verteidigung ihr die amerikanischen Frauen einen Orden verleihen würden“⁵³². Richard scheint es nicht mehr zu gelingen, seine Phantasiewelt von der Realität zu trennen, weshalb er Marilyn verzweifelt berichtet, dass Helen bereits alles über sie beide wisse. Im nächsten Augenblick klingelt Tom

⁵²⁹ Sigmund Freud, Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIII. London 1998, 196.

⁵³⁰ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

⁵³¹ Billy Wilder hält in seiner Autobiographie dazu Folgendes fest: „Nicht einmal eine Haarnadel in seinem Bett am Morgen danach hat man mir durchgehen lassen. Ich denke, daß die Prüderie von 1955 dem Film geschadet hat. Andererseits hat es sehr geholfen, daß wir mit Andeutungen arbeiten mußten; die Unerfülltheit Tom Ewells hat die Lust und Unerfülltheit des Publikums gespiegelt.“ (Billy Wilder, zitiert nach: Karasek, Billy Wilder, 389.)

⁵³² *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

Mackenzie an Richards Tür, um mit ihm über familiäre Angelegenheiten zu sprechen. Richard, der sich sofort in seine Phantasiewelt zurückversetzt fühlt, beginnt Tom Vorwürfe zu machen und ihm zu erklären, dass Helen nur ihn lieben würde. Außerdem könne er ihr ausrichten, dass er „trotz der Sache mit der Treppe und der Blondine in der Küche“ einer Scheidung niemals zustimmen würde. Noch bevor der völlig verwirrte Tom Richard begreiflich machen kann, dass er kein Wort verstehe und nur gekommen sei, um das Paddel des Sohnes abzuholen, wird er von Richard niedergeschlagen. Nachdem Richards ‚Rivale‘ ausgeschaltet wurde, entschließt er sich spontan seine Familie im Urlaub zu besuchen und Marilyn alleine in seiner Wohnung zurückzulassen. Der Film endet mit einem Abschiedskuss von Marilyn und ihrem gut gemeinten Rat an Richards Frau, dass es für sie gefährlich wäre, das Lippenrot am Hemdkragen ihres Mannes noch einmal mit Preiselbeerflecken zu verwechseln.

Marilyn Monroe erfüllt in *Das verflixte 7. Jahr* die Funktion der flüchtigen Bekannten, die nur dazu dient, den Selbstwert des Mannes zu erhöhen, jedoch niemals einen Platz an dessen Seite erlangen kann. „Offering affection rather than sex, the girl represents the possibility of ownership while reserving a place for Helen – a more substantial presence still because she has a mind of her own.“⁵³³ Die naive, unkultivierte, Kartoffelchips in Champagner tunkende Marilyn vermag es nicht, Richards Frau Helen in irgendeiner Weise wirklich gefährlich zu werden. Der Film ließe, so Richard Armstrong, auf das Dilemma des damaligen Hollywoodsystems schließen, das sich als Teil der „neuen sexuellen Moderne der `50er und `60er Jahre verstehen wollte, jedoch davor zurückschreckte die Konventionen des ‚Happy-Endings‘ anzuzweifeln“⁵³⁴. Richards wahr gewordener Traum eines nochmaligen Junggesellendaseins sowie seine Liaison mit Marilyn werden hier zur Ausnahmesituation, die das sonst geordnete Leben des eigentlich anständigen Ehemannes nicht unterwandert, sondern abermals bestätigt. Dass ausgerechnet Richard – der Männer, die einer anderen Frau hinterherlaufen, verurteilt – von seinem Begehren überwältigt wird, verdeutlicht die Widersprüchlichkeit, die zwischen individuellem Begehren und gesellschaftlichen Normen besteht. Mittels dieser Diskrepanz veranschaulicht der Film nicht nur die Durchlässigkeit der Institution Ehe, sondern auch die Schwierigkeit, den diesbezüglichen gesellschaftlichen Ansprüchen immer und überall gerecht zu werden. Richard ist jedoch, anders als alle ihn

⁵³³ Armstrong, Billy Wilder, 73.

⁵³⁴ Ebd., 74. Übersetzung: M.S. Original: „Both *The Seven Year Itch* and *How to Murder Your Wife* share with the Axelrod-scripted *Breakfast at Tiffany's* (1961) a preoccupation with the predicament of the Hollywood project which wants to partake in the new sexual modernity of the `50s and `60s, but is afraid of interrogating the conventional happy ending.“

umgebenden Männer, trotz der Abwesenheit seiner Frau krampfhaft darum bemüht, die Grenzen der ehelichen Institution einzuhalten.

5.2 Psychologisierung und Naturalisierung der Untreue

Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* unternimmt den Versuch, Untreue bzw. die Versuchung zu untreuem Handeln im Rahmen der psychosexuellen Entwicklung des Mannes zu verstehen, um damit die Bedeutung des Treuebruchs an sich zu marginalisieren und seine Charakterisierung als gesellschaftsinadäquates Phänomen zu umgehen. Richard Shermans Lektüre – Dr. Brubakers Manuskript mit dem Titel „Der Mensch und das Unbewusste. Das unterdrückte Verlangen des Mannes ab 40. Seine Ursachen und Folgen“⁵³⁵, das eine Untersuchung zur sporadischen Treulosigkeit des verheirateten Mannes beinhaltet – liefert bereits zu Beginn des Films eine psychologische Erklärung für die Untreue des Ehemannes, dem damit bereits vorweg die Verantwortung bzw. die Schuld an seinem Tun und Handeln abgesprochen wird. Damit erfolgt eine Naturalisierung der Untreue, die nicht durch eine große oder ‚wahre‘ Liebe zu einer anderen Frau oder über das bereits ruinierte Eheleben, sondern bloß über das sexuelle Begehren der Männer erklärt wird. Dass das Interesse für andere Frauen lediglich der männlichen Begierde geschuldet bleibt, wird über den symbolischen Einsatz einer Zigarette zusätzlich verdeutlicht. Obwohl Richard Sherman von seiner Frau dazu angehalten wurde, während ihrer Abwesenheit nicht zu trinken und zu rauchen, kann er der Versuchung nicht widerstehen und kramt die versteckte Zigarettenschachtel schließlich hervor, um seiner Sucht nachzugeben. Dem Publikum dürfte dabei jedoch nicht entgehen, dass es sich bei der Zigarette nur um eine Metapher für das Begehren Richards gegenüber seiner neuen Nachbarin Marilyn Monroe handelt, das er ebenso wie seine Nikotinsucht unter Kontrolle zu halten versucht. Die Triebhaftigkeit des Protagonisten sowie „die Frustration des Triebverzichtes“⁵³⁶ stehen also im Zentrum der Filmhandlung. Sigmund Freuds Triebtheorie folgend, symbolisiert Richards Ehefrau Helen die Mutter, die ihn verlässt und ihre Aufgabe der Triebregulation nicht weiter erfüllen kann.⁵³⁷ Marilyn hingegen schlüpft in die Rolle der kindlichen Verführerin, womit sich das ödipale

⁵³⁵ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

⁵³⁶ Kaut, *Das verflixte 7. Jahr*, 56.

⁵³⁷ Vgl. ebd.

Dreieck mit Helen der Mutter, Sherman dem Vater und Marilyn dem „Kindchen“⁵³⁸ schließt.⁵³⁹

Richard dient als ideale Projektionsfläche, als durchschnittlicher Bürger, dessen Lebensgeschichte die vieler Männer sein könnte. Mittels dieser Konzeption gelingt es Billy Wilder, das sexuelle Begehren zur legitimen Ursache für einen Betrug zu machen, der eher als kleiner Fehlschlag, denn als lebensveränderndes Moment mit unabschätzbaren Konsequenzen verstanden werden muss. Die Tendenz zur Untreue wird hier an den männlichen Körper gebunden und damit einer Naturalisierung unterzogen. Anhand der Darstellung der Männerfiguren – man denke an die Horde Ehemänner zu Beginn des Films, an den Hausmeister, den Psychoanalytiker und Richard Shermans Vorgesetzten –, die auch andere Frauen begehren oder zumindest Verständnis dafür aufbringen können, versucht der Film die Bedeutung der Treue zu unterwandern. Während sich Wilder bemüht, die Figur von Richard Sherman als durchlässige Projektionsfläche zu entwerfen, steht Marilyn Monroe keinesfalls für die durchschnittliche amerikanische Frau. Als Fotomodell bekommt sie hier die Rolle der Verführerin, die jedoch die Auswirkungen ihrer sexuellen Reize nicht vollständig einzuschätzen vermag. An der Seite von Richard Sherman steht damit keine Frauenfigur, die ebenfalls aufgrund ihres sexuellen Verlangens zum Ehebruch fähig scheint. Die ‚natürliche‘ sexuelle Begierde kann deshalb nur als Erklärung für die männliche, nicht jedoch für die weibliche Untreue gelten.

Diese geschlechtsspezifische Psychologisierung lässt sich auch anhand einzelner Filmbilder veranschaulichen. Abbildung 2 zeigt das enge Wohnzimmer Richard Shermans, in dem nur mehr wenig Platz für die eigentlichen Figuren zur Verfügung steht. Eine scheinbar funktionslose Stiege, die ehemals die Wohnung der Shermans mit der darüber gelegenen Wohnung verbunden hat, drängt sich in das Zentrum des Bildes.

⁵³⁸ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

⁵³⁹ Vgl. Kaut, *Das verflixte 7. Jahr*, 60.



Abbildung 2: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Das Wohnzimmer der Shermans.

Es handelt sich um jene Stiege, die Marilyn am Ende des Films dazu benutzt, um unentdeckt in Richards Wohnung zu gelangen. Daniel Hermsdorf folgend, muss auf die psychoanalytische Bedeutung der Treppe aufmerksam gemacht werden, die ein Symbol für den Geschlechtsakt darstellt.⁵⁴⁰ Sigmund Freud schreibt dazu:

„Die Grundlage der Vergleichung ist nicht schwer aufzufinden; in rhythmischen Absätzen, unter zunehmender Atemnot kommt man auf eine Höhe und kann dann in ein paar raschen Sprüngen wieder unten sein. So findet sich der Rhythmus des Koitus im Stiegensteigen wieder.“⁵⁴¹

Während das Apartment der jungen Nachbarin einen „Ort sehnsüchtiger Fantasie“⁵⁴² symbolisiert (im Film ist es nur in der Vorstellung Richards zu sehen), wird das möbelbepackte Wohnzimmer zum Gleichnis für die gesellschaftliche Ordnung, in der Richard seinen Pflichten als Ehemann und Vater nachkommt. Es repräsentiert das Normengefüge, das Richards Bedürfnisse einzuschließen bzw. einzuzwängen vermag. Die Stabilität dieser Ordnung scheint jedoch von der stets gegenwärtigen Begierde Richards – auch verkörpert von der nur scheinbar funktionslosen Stiege – bedroht. Mit Marilyn Monroe, die eines Nachts die Falltür der darüber liegenden Wohnung öffnet und sich Zugang zu Richards Wohnung verschafft, wird diese Bedrohung jedoch zur Realität.

⁵⁴⁰ Vgl. Hermsdorf, Billy Wilder, 101.

⁵⁴¹ Sigmund Freud, Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1977 (1900), 294.

⁵⁴² Hermsdorf, Billy Wilder, 101.



Abbildung 3: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Marilyn öffnet die Falltür.

Das Begehren ist jedoch immer ein doppeltes, nämlich ein „Begehren begehrt zu werden“⁵⁴³. Deutlich wird dies in Richards zu Beginn des Films an die ZuseherInnen gerichteten Statement, wonach er immer noch ein begehrenswerter Mann sei; weiters in den von Richard imaginierten Episoden, in denen er selbst zum Objekt der Begierde avanciert; schließlich durch Marilyn, die sich Zutritt zu Richard verschafft. In dieser Szene verdichtet sich das Thema des Films, denn erst als sich Richards Begierde auf eine konkrete Frau bezieht, scheint die gesellschaftliche Ordnung tatsächlich gefährdet. Aus feministischer Perspektive bleibt jedoch zu kritisieren, dass Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* den voyeuristischen Blick des Mannes inszeniert, der die Frau zum Objekt seiner sexuellen Begierde erwählt.⁵⁴⁴ François Truffaut hält dazu Folgendes fest:

„[...] im Film ist das Zentrum des Interesses zugunsten der Heldin verschoben, aus dem einfachen Grund, weil man, wenn sie auf der Leinwand ist, einfach nichts anderes anschauen kann als ihren Körper, von Kopf bis Fuß über tausend Zwischenstationen.“⁵⁴⁵

Die Zurschaustellung von Marilyn Monroes Körper – die sich unter anderem auch im Wohnzimmer der Shermans am Boden räkelt oder ihre Beine über dem U-Bahnschacht

⁵⁴³ Der Terminus stammt aus der Psychoanalyse Jaques Lacans. (Vgl. Dylan Evans, Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien 2002, 57.)

⁵⁴⁴ Laura Mulveys feministisch-psychoanalytischer Ansatz konzentriert sich auf die innerhalb eines Films zur Anwendung gelangenden Blickstrukturen und konstatiert eine geschlechtsspezifische Hierarchie der Blicke, wonach die Frau stets einem männlichen Blick ausgesetzt wird. (Vgl. Thomas Elsaesser/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2011 (2007), 120.)

⁵⁴⁵ François Truffaut, Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken. Frankfurt am Main 1999 (1997), 223.

positioniert⁵⁴⁶ – ist bezeichnend für einen Film, der die Tendenz zum Ehebruch über die sexuelle Begierde des Mannes zu erklären versucht.

Die Untreue ist somit nicht der amoralischen Lebensweise oder der verwerflichen Persönlichkeit des Protagonisten geschuldet, sondern aus seiner psychosexuellen Entwicklung zu verstehen. Die Psychologisierung des Themas lässt sie nicht als ein unsittliches, gesellschaftsinadäquates Phänomen erscheinen und nimmt ihr die sooft zugeschriebene Dramatik. Der Treulosigkeit sollte demnach keine schwerwiegende Bedeutung beigemessen werden. Aussagen über die Beziehung der EhepartnerInnen oder über den Charakter des Betrügers/der Betrügerin seien daraus nicht abzuleiten. Billy Wilders Film gelingt es auf diese Weise, den Tatbestand der Untreue zu naturalisieren und sie nicht als schwerwiegende, amoralische und gesellschaftlich nicht zu akzeptierende Verhaltensweise darzustellen.

5.3 Internalisierung der Schuld und Moralisierung der Untreue

Das verflixte 7. Jahr ist der einzige der in dieser Arbeit behandelten Filme, der die Internalisierung der Schuld in Form von Schuldgefühlen und schlechtem Gewissen filmisch ausgestaltet. Die Inszenierung gelingt durch den Einsatz verschiedenster filmischer Mittel bzw. Strategien, die im Folgenden genauer beschrieben werden.

Zum einen ist es Richard Shermans zuckender Daumen, der für die Internalisierung bzw. physische Manifestation der Schuldhaftigkeit steht und mittels dessen die innerpsychische Welt des Akteurs zugänglich und dessen Gewissensbisse offengelegt werden. Etwaige Vermutungen der Zuseher und Zuseherinnen werden von einem Psychiater bestätigt, der die Zuckungen als direkte Folge des missglückten Versuches, die junge Nachbarin zu „vergewaltigen“⁵⁴⁷, interpretiert. Der Körperteil wird so zum Symbol der selbst zugeschriebenen Amoralität und Schuldhaftigkeit und zur Möglichkeit, die Gewissensbisse des Protagonisten zu visualisieren. Ebenso verhält es sich mit Richard Shermans Spiegelbild – von ihm selbst als Bildnis des Dorian Gray und damit als sich wandelndes Porträt eines ‚lasterhaften‘ und ‚sündigen‘ Mannes interpretiert. Der Blick in den Spiegel ermöglicht es dem Publikum, in die innerpsychische Sphäre Richard Shermans einzudringen und dessen

⁵⁴⁶ Hier handelt es sich um das wohl bekannteste Bild Marilyn Monroes, indem sich ihre gesamte erotische Ausstrahlung verdichtet. André Bazin schreibt dazu: „Diese geniale Idee konnte nur ein Kino hervorbringen, das über eine lange, reiche, byzantinische Kultur der Zensur verfügt. Solche Einfälle setzen eine außerordentlich raffinierte, erfinderische Phantasie voraus, die sich im steten Kampf mit der Dummheit und Strenge eines puritanischen Codes entwickelt hat.“ (André Bazin, Was ist Film? Berlin 2004, 289.)

⁵⁴⁷ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

Selbsteinschätzung zu verfolgen. Thomas Elsaesser und Malte Hagener beschreiben den mirror-shot als einen „Moment der Brechung und Verdoppelung, mittels dessen dem Zuschauer die Künstlichkeit der Inszenierung im gleichen Zuge bewusst wird, wie er tiefer in die (oft gespaltene) Persönlichkeit des Protagonisten eintaucht“⁵⁴⁸. Der Spiegel konfrontiert Sherman mit seinem Selbst, das aufgrund des vermeintlich amoralischen Handelns an Stabilität verliert und einer dramatischen Veränderung unterzogen wird. Für ihn ist es nicht möglich, seine Treulosigkeit als Bestandteil seiner Persönlichkeit, als Teil seines Selbst zu deuten, weshalb sich sein Spiegelbild schließlich zu einer hässlichen Fratze auswächst. Er sieht einen gänzlich anderen, der mit den Attributen ‚amoralisch‘, ‚sündig‘, ‚lasterhaft‘ und ‚tugendlos‘ beschrieben werden kann. Der Vorschlag von Shermans Vorgesetzten die Geschichte des *Bildnisses von Dorian Gray* erneut aufzulegen, dient abermals dazu, an dessen Gewissensbisse bzw. Schuldhaftigkeit zu erinnern. Ebenso verhält es sich mit dem Coverbild, das von Sherman (für die Druckausgabe des weiter oben genauer beschriebenen Buches von Dr. Brubaker) ausgewählt wurde. Es zeigt eine mit „Sex and violence“⁵⁴⁹ überschriebene Szene, in der ein Mann in Gestalt einer schauerlichen Kreatur auf offener Straße eine junge, vollbusige Dame belästigt. Anhand dieser Illustration wird das Selbstbild bzw. die internalisierte Schuld des Protagonisten ebenfalls visualisiert. Ebenso kann der Titel des Kinofilms *The creature from a blue lagoon*, den sich die beiden ProtagonistInnen an ihrem letzten gemeinsamen Abend ansehen, als implizite Andeutung zu diesem Thema verstanden werden. Wieder wird Richard mit einem Monster verglichen, das zügellos seinem Begehren nachgibt und jegliche Selbstkontrolle verliert. Mit dem Zusammenspiel verschiedener Symbole gelingt es dem Film, die Schuldgefühle des Protagonisten zu visualisieren und dadurch zu zeigen, wie sich die soziale Treuenorm in den Körper bzw. den Geist des Individuums einschreibt und dessen Selbstverständnis bzw. dessen Selbstsicht beeinflusst. Ebenso verhält es sich mit dem Musikstück von Rachmaninow, das sowohl innerhalb Richards Vorstellungswelt⁵⁵⁰ als auch beim ersten Besuch des Hausmeisters und schließlich nach dem Knock-Out von Tom Mackenzie zum Einsatz kommt. Das Klavierkonzert wird zum Symbol für das Begehren und die damit einhergehende Schuldhaftigkeit des Protagonisten.

Schuld und schlechtes Gewissen werden weiters in Richards Vorstellungswelt inszeniert und verurteilt. Vor seinem inneren Auge liegt Marilyn in der Badewanne und erzählt ihrem Klempner, wie Mr. Sherman, ein verheirateter Ehemann, sie belästigt hätte (Abbildung 4).

⁵⁴⁸ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 98.

⁵⁴⁹ *Das verflixte 7. Jahr*, Billy Wilder, USA 1955.

⁵⁵⁰ Sowohl in der Verführungsszene mit Marilyn und in der Episode über die schnellstmögliche Verbreitung der Nachricht von Richards ‚Vergewaltigungsversuch‘ als auch in der Phantasieszene, in der Helen mit Tom Mackenzie eine Heuwagenfahrt unternimmt, ist Rachmaninows Klavierstück zu hören.

Die Geschichte wird vom Klempner unter die Leute gebracht (Abbildung 5) und Marilyn tritt damit sogar im Fernsehen auf (Abbildung 6). Innerhalb der Phantasiewelt erscheint es nur logisch, dass auch Helen diese Fernsehsendung mitverfolgt, um auf schnellstem Wege von Richards Treuebruch zu erfahren (Abbildung 7).



Abbildung 4: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Marilyn und der Klempner.



Abbildung 5: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Der Klempner verbreitet die Neuigkeit.



Abbildung 6: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Marilyn berichtet im TV über Richards „Vergehen“.



Abbildung 7: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Helen sieht Marilyn im TV.

Die irrationale Angst vor der schnellstmöglichen Verbreitung und Veröffentlichung seiner Tat verweist auf die Selbstverurteilung des Protagonisten, der seinem Handeln schwerwiegende Bedeutung beizumessen scheint. Wobei die in der Gedankenwelt Richard Shermans ablaufenden Episoden jedoch nur durch Überblendungen als solche erkenntlich bzw. von der Filmwirklichkeit getrennt werden. In Inszenierung und Darstellungsform unterscheiden sie

sich nicht von jenen Sequenzen, die innerhalb der filmischen Realität angesiedelt sind, weshalb die Grenzen zwischen Shermans Vorstellung und filmischer Wirklichkeit zunehmend zu verschwimmen scheinen. Die zwischen Bildern der Filmrealität und jenen der Vorstellungswelt scheinbar bestehende Kontinuität wird auch mittels Kameraschwenks erzeugt und positioniert damit die beiden Welten auf einer Ebene. Die Gleichsetzung von filmischer Realität und Gedankenwelt des Akteurs impliziert sowohl die Künstlichkeit des Mediums als auch die Idee, dass selbst Realität – alles, was als ‚wirklich‘ oder gegeben verstanden bzw. vorausgesetzt wird – und ‚Wahrheit‘ nicht an sich bestehen, sondern vielmehr variable Konstrukte sind. Die Inszenierung einer innerpsychischen Sphäre verweist sowohl auf die *Mise-en-scène* als auch auf die gesellschaftliche Konstruktion sozialer Normen, hier der Treue.

Auch dem Protagonisten scheint es schwer zu fallen, zwischen Imagination und Realität zu unterscheiden. Dies wird besonders dann augenscheinlich, wenn Richard Marilyn völlig irritiert davon berichtet, dass ihn seine Frau gerade erschossen hätte. Die in seiner Gedankenwelt ablaufende Szene, in der Helen erzürnt nach Hause kommt, um ihn zu erschießen, verdeutlicht das Gewicht, das Richard seinem Handeln beimisst. Obwohl zwischen ihm und Marilyn nichts weiter vorgefallen ist als ein Kuss und diese die Nacht zwar in seiner Wohnung, jedoch in einem anderen Zimmer verbrachte, hat Richard zumindest in seiner Phantasiewelt schwerwiegende Konsequenzen zu tragen. Sein Verhalten wird mit dem Tod bestraft und damit als gesellschaftlich streng sanktionierter Tatbestand gedeutet. Es hat die soziale Norm der Treue – trotz des Ausbleibens einer sexuellen Begegnung – gebrochen. Das Untreue-Skript (des Ertappens und der Veröffentlichung) spielt in Richards Gedankenwelt, womit nicht nur die Internalisierung gängiger Handlungsmuster, sondern auch das Schuldbewusstsein des Protagonisten darstellbar wird. Wilder kann so die Kraft der individuellen, jedoch von Klischees und Skripten geprägten Phantasien sowie deren reale Konsequenzen verdeutlichen. In Richards Vorstellung scheint es für Helen keine andere Reaktionsmöglichkeit auf seinen Betrug zu geben, als den Tod. Der Hausmeister, der in Richards Phantasie als ein von Helen engagierter Privatdetektiv entlarvt wird, verrät dabei Details über Richards Liaison. Hier bedient sich Wilder zweier gängiger Klischees des Untreue-Skripts der 1950er Jahre, des Ausspionierens und der rachsüchtigen Ehefrau. Ebenso kann Richards Versuch interpretiert werden, seinen angeblichen Rivalen Tom außer Gefecht zu setzen. Seine Phantasie und Eifersucht lassen Richard vermuten, dass Helen ihn betrogen hätte. Dass diese Angelegenheit allein unter Männern geregelt werden kann und kein Thema zwischen den EhepartnerInnen sein muss, gehört ebenfalls zum Repertoire des Spielfilms der

1950er Jahre. Richard vermag nicht zwischen Imagination und Wirklichkeit zu unterscheiden, weshalb er Tom mit Vorwürfen überhäuft und diesen schließlich bewusstlos schlägt. Für Richard scheint es zunehmend unmöglich, einen klaren Gedanken zu fassen: „He is torn by conflicting scenarios – Helen thinks he has slept with the Girl; Helen trusts him; Helen is on her way home; Helen is enjoying herself with Tom Mackenzie – and conflicting perceptions of himself.”⁵⁵¹

Anhand der Darstellung des Schuldbewusstseins sowie der Internalisierung gängiger (Untreue-)Skripte eröffnet Wilders *Das verflixte 7. Jahr* einen neuen Bedeutungszusammenhang, der Untreue nicht im Sinne einer Psychologisierung oder Naturalisierung zu marginalisieren vermag, sondern auch deren gesellschaftliche Inakzeptanz betont. Mit der Marginalisierung und Moralisierung von Untreue stehen hier zwei unterschiedliche Dimensionen der filmischen Bedeutungsproduktion nebeneinander. Als einer von wenigen Filmen bemüht er sich um die Inszenierung der Schuldgefühle des Akteurs und versucht, die Internalisierung des sozialen und kulturellen Normengefüges bzw. die damit einhergehende Selbstüberwachung zu visualisieren. Damit eröffnet der Film eine neue Art der Bedeutungszuschreibung: Nicht die Sanktionierung der Untreue durch das Gesetz oder als eine zu bestrafende Tat – wie Mord oder Selbstmord – charakterisiert diese als gesellschaftlich inadäquates Phänomen und als inakzeptablen Tatbestand. Diesmal ist es der Akteur selbst, der sich überwacht, sein eigenes Handeln verurteilt und die Thematik der Untreue mit Attributen der ‚Amoralität‘, ‚Tugendlosigkeit‘ und gesellschaftlichen ‚Inakzeptanz‘ ausstattet. Der Film trägt damit zu einer Moralisierung des Treueanspruchs bei, der hier nicht als beziehungsinterner bzw. verhandelbarer Gegenstand verstanden, sondern als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Wilder ist ein Paradebeispiel für filmische Moralisierungsstrategien gelungen, mittels derer er die Untreue des Protagonisten als gesellschaftlich relevanten Sachverhalt erklärt. Das Schuldbewusstsein Richard Shermans ist daher nicht primär als Reaktion auf den ‚Vertrauensbruch‘ gegenüber der Ehefrau zu verstehen, sondern als das Resultat internalisierter Moralvorstellungen.

5.3.1 Verinnerlichung der Macht: Der Panoptismus nach Michel Foucault

Die hier visualisierte Form des schlechten Gewissens bzw. der Selbstüberwachung korrespondiert mit der Theorie des Panoptismus, wie sie Michel Foucault 20 Jahre später in

⁵⁵¹ Armstrong, Billy Wilder, 71.

*Überwachen und Strafen*⁵⁵² (1975) konzipierte. Foucault bezieht sich in seinen Ausführungen zur Disziplinarmacht auf das benthamsche Panopticon, das als optimierte Haftanstalt entwickelt wurde und gleichfalls als Gesellschaftsmodell, „das die Beziehungen der Macht zum Alltagsleben der Menschen definiert,“⁵⁵³ zu verstehen sei.⁵⁵⁴ „Das panoptische Schema ist dazu bestimmt, sich im Gesellschaftskörper auszubreiten, ohne irgendeine seiner Eigenschaften aufzugeben; es ist dazu berufen, im Gesellschaftskörper zu einer verallgemeinerten Funktion zu werden.“⁵⁵⁵ Die Wirkungsweise des Panopticons, das einem unsichtbar bleibenden Beobachter ermöglicht, von einem zentralen Turm die ringsherum in Zellen untergebrachten Gefangenen permanent zu überwachen, besteht in der Kenntnis der Delinquenten um ihren steten „Sichtbarkeitszustand“⁵⁵⁶. „Two different things are involved here: the observing gaze, the act of observation on the one hand and internalization on the other.“⁵⁵⁷ Die Tatsache potentieller Überwachung, die nicht länger eines wirklich anwesenden Beobachters bedarf, zwingt die der Sichtbarkeit ausgesetzten Individuen zur Selbstkontrolle und so zur Verinnerlichung einer gänzlich anonymisierten Macht.⁵⁵⁸

„Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“⁵⁵⁹

In seiner Funktion als Gesellschaftsmodell rückt die Architektur des Panopticons jedoch in den Hintergrund, denn die Konzeption von sich gegenseitig kontrollierenden Gesellschaftsmitgliedern macht die Position des Beobachters am zentralen Überwachungsturm, der sieht, ohne gesehen zu werden, überflüssig.⁵⁶⁰ Es handelt sich nicht um einen realen Beobachter, sondern einen erdachten Anderen, der jedes Subjekt im Blick zu haben scheint.⁵⁶¹ „In the panopticon everyone is watched, according to his position within the system, by all or by certain of the others. Here we have an apparatus of total and mobile distrust, since there is no absolute point.“⁵⁶² In anderen Worten:

⁵⁵² Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1994.

⁵⁵³ Ebd., 263.

⁵⁵⁴ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 133.

⁵⁵⁵ Foucault, *Überwachen und Strafen*, 267.

⁵⁵⁶ Ebd., 258.

⁵⁵⁷ Michel Foucault, *Foucault Live. Collected Interviews, 1961-1984*. New York 1996, 232, zitiert nach: Henry Krips, *The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek*, in: *Culture Unbound* (2010/2), 91-102, hier 96.

⁵⁵⁸ Vgl. Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn 2007, 161; bzw. Ulrich Johannes Schneider, *Michel Foucault*. Darmstadt 2004, 127.

⁵⁵⁹ Foucault, *Überwachen und Strafen*, 260.

⁵⁶⁰ Vgl. Ruoff, *Foucault-Lexikon*, 161.

⁵⁶¹ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 133.

⁵⁶² Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*. New York 1980, 158.

“One doesn’t have here a power which is wholly in the hands of one person who can exercise it alone and totally over the others. It’s a machine in which everyone is caught, those who exercise power just as much as those over whom it is exercised. [...] Power is no longer substantially identified with an individual who possesses or exercises it by right of birth; it becomes a machinery that no one owns.”⁵⁶³

Demnach könne der panoptische Blick als ein anonymer Blick verstanden werden, der nicht an eine einzelne Person gebunden ist und damit die Vorstellung von einer personalisierten Macht ausschließt.⁵⁶⁴ Die Disziplinarmacht ist als dezentral zu charakterisieren und „Bestandteil eines sozialen Systems [...], in dem die einzelnen Akteure eine gegenseitige Kontrolle ausüben können“⁵⁶⁵. Das Wissen von der möglichen Überwachung, die Verinnerlichung des „Blicks des Anderen“⁵⁶⁶, ist wesentlich für die Herstellung von Subjektivität und bestimmt die Selbstkontrolle der Individuen.⁵⁶⁷

Thomas Elsaesser und Malte Hagener postulieren in ihrer Einführung zur Filmtheorie den Ansatz, die Blickstrukturen innerhalb eines Films anhand foucaultscher Begrifflichkeiten zu untersuchen.⁵⁶⁸ Demnach ergeben sich „komplexere Geometrien der Blicke als jene der feministischen Theorie und Analyse, also Blicke, die geschichtet sind, Herrschaft ausüben, etwas umgreifen oder Mechanismen der Selbstüberwachung beschreiben“⁵⁶⁹. *Das verflixte 7. Jahr* bedient sich sowohl der Mechanismen jener von Foucault beschriebenen Selbstüberwachung als auch der Macht eines Blicks, der zu keinem bestimmten Subjekt gehört, sondern als anonymer, ortloser Blick konzipiert wurde.⁵⁷⁰ Wie ein Insasse des pan-

⁵⁶³ Ebd., 156.

⁵⁶⁴ Vgl. Ruoff, Foucault-Lexikon, 149.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 133. Der Gedanke eines internalisierten Blicks eines imaginierten Anderen, findet sich bei Jaques Lacan in ähnlicher Form wieder. Henry Krips postuliert in seinem Artikel *The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek*, dass die Blickbegriffe von Foucault und Lacan innerhalb der Filmtheorie bisher falsch interpretiert wurden und Foucaults Konzeption des Blicks mit jenem von Jaques Lacan in weiten Teilen übereinstimmen würde. (Vgl. Krips, *The Politics of the Gaze*, 91-102.)

Der lacansche Begriff des Blicks fand vor allem innerhalb der psychoanalytisch geprägten Filmtheorie, etwa bei Christian Metz oder Laura Mulvey Verwendung. Lacan differenziert zwischen dem Ich-Ideal, dem Anderen, den wir bewundern und idealisieren, und dem Ideal-Ich, wonach wir nicht den Anderen, sondern dessen Blick auf uns verinnerlicht hätten. (Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 111.)

⁵⁶⁷ Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 134.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., 133.

⁵⁶⁹ Ebd., 134.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., 133. Foucaults Konzeption des Panoptismus sowie des daran gebundenen Blicks der Macht wurde von der psychoanalytisch bzw. feministisch geprägten Filmtheorie adaptiert. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp und Linda Williams halten in der Einführung zu ihrer Aufsatzsammlung unter dem Titel *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* dazu Folgendes fest: „Die Zerspaltung der Dyade sehen/gesehen werden und das Empfinden einer permanenten Sichtbarkeit scheint nicht nur die Lage des Insassen in Bentham’s Gefängnis, sondern ebenso gut die der Frau perfekt zu beschreiben. Denn definiert unter dem Aspekt ihrer Sichtbarkeit trägt sie ihr eigenes Panopticon mit sich umher, wo immer sie hinget, ihr Selbstbild als eine Funktion ihres Seins-für-andere.“ (Mary Ann Doane/Patricia Mellencamp/Linda Williams (Hg.), *Re-vision. Essays in Feminist Film*

optischen Apparates hat Richard Sherman den potentiellen „Blick des Anderen“⁵⁷¹ so stark internalisiert, dass keine real existierende Person nötig scheint, um ihn und sein Tun zu überwachen. Allein das „Bewusstsein möglicher Beobachtung“⁵⁷² bedingt die Angst des Akteurs sowie seine Selbstobservation. „Just a gaze. An inspecting gaze, a gaze which each individual under its weight will end by interiorising to the point that he is his own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against, himself.“⁵⁷³ Die Furcht von jemandem gesehen zu werden, wird besonders in jener Szene deutlich, in der Marilyn diskret vorschlägt nicht um acht, sondern um sechs Uhr morgens aus Richards Wohnung zu ‚schleichen‘. Das ‚Schleichen‘ erscheint Richard als verdächtig, weshalb er diesen Vorschlag panisch abzulehnen versucht. Die mögliche Beobachtung zwingt den Protagonisten unseres Films dazu, sich selbst zu überwachen und Schuldgefühle bzw. ein schlechtes Gewissen auszubilden. Der panoptische Blick ist demnach sowohl ein „Modell der visuellen Disziplinierung wie des menschlichen Gewissens als ‚Selbstüberwachung‘“⁵⁷⁴. Trotz Psychologisierung und Naturalisierung der Untreue führt vor allem der von Richard Sherman verinnerlichte, gesellschaftliche Blick, der über das nicht konforme Verhalten wacht, zur Moralisierung derselben. Er vermag es den Protagonisten zur Einhaltung und Wiederherstellung des sozialen Normengefüges bzw. der Treue als sozialer Gesetzmäßigkeit zu bewegen. Richard Sherman fürchtet den Blick der Öffentlichkeit, die jedoch in Form des Hausmeisters auch konkrete Gestalt annimmt. Dieser dringt stellvertretend für die gesellschaftliche Ordnung in sein Leben ein und reguliert sein individuelles Handeln. Der Hausmeister kann so als ‚Kristallisationspunkt‘ verschiedener moralischer Verweise verstanden werden: Zum einen repräsentiert er die Öffentlichkeit, die das Handeln des Protagonisten verurteilt, zum anderen ist es dessen liberale Haltung, mittels derer Richards Damenbesuch eher als harmlose Spielerei abgetan wird.

5.4 Ironisierung

Richard Shermans krampfhaftes und bereits vorab zum Scheitern verurteiltes Bemühen, anderen Frauen nicht nachzustellen, sowie seine irrationale Angst vor der Veröffentlichung seines Begehrens bilden die ironische Grundsubstanz der filmischen Erzählung. Auch die

Criticism. Los Angeles 1984, 14, zitiert nach: Joan Copjec, Lies mein Begehren. Lacan gegen die Historisten. München 2004, 30.)

⁵⁷¹ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 133.

⁵⁷² Ruoff, Foucault-Lexikon, 161.

⁵⁷³ Foucault, Power and Knowledge, 155.

⁵⁷⁴ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 134.

Inszenierung seiner Schuld folgt einem ähnlichen Programm: auf der einen Seite findet sich die bereits ausführlich dargestellte Dramatisierung von Richards Verhalten, der sich selbst und sein Handeln verurteilt; auf der anderen seine völlig überzogenen Schuldgefühle bzw. die Ironisierung derselben.

Richard Sherman zieht hier selbst die Grenze zwischen moralisch angemessenem und zu verurteilendem Handeln. Lediglich ‚unsittliche‘ Gedanken scheinen nötig, um eine Selbstverurteilung des Akteurs bzw. dessen Schuldbewusstsein anzuregen. Hier ironisiert Wilder die internalisierte Schuld, indem er Richards Empfindung als irrational und völlig übertrieben deutet. Was nicht ausschließt, dass andere Untreueformen existieren, denen schwere Schuldgefühle angemessen erscheinen. Dazu gehört etwa die, dass Richard Marilyn vergewaltigt hat, obwohl er bloß versuchte diese zu küssen (und dabei mit ihr von der Klavierbank fiel). Wieder ist es die übertriebene Darstellung, die es erlaubt, das Verhalten zu karikieren, um gleichzeitig auf ein jener Darstellung entsprechendes Verhalten zu verweisen. Nicht alle auf die Untreue bezogenen Schuldgefühle werden ironisiert, sondern nur jene, die innerhalb des spezifischen Kontextes als übertrieben erscheinen. Die Treue wird dabei keineswegs ausgehebelt, sondern im Gegenteil festgeschrieben: Schuldgefühle seien auf jeden Fall bei einer ‚Vergewaltigung‘, also bei einem sexuellen Kontakt angemessen.

Wilders Komödie zeichnet sich zudem durch die Ironisierung gängiger filmischer Klischees und Skripte aus, die in diesem Zusammenhang immer wieder gebraucht werden. Es handelt sich um jene Untreue-Skripte, die ansonsten auf die Dramatik des Treuebruches verweisen: Karikiert wird der Moment des Ertappens, wenn die rasende Ehefrau den betrügenden Ehemann sogleich erschießt, oder Geliebter und Betrogener, die bei ihrem Versuch eines freundschaftlichen Gesprächs in eine Schlägerei geraten. Die Ironisierung gelingt über die Gedankenwelt des Protagonisten, der sich aufgrund seiner schweren Schuldgefühle nichts anderes vorzustellen vermag, als von seiner Ehefrau sogleich erschossen zu werden. Seine innerpsychische Sphäre bildet den Rahmen, innerhalb dessen das Skript der rachsüchtigen Ehefrau zur Aufführung gelangt; sein überzogenes Schuldbewusstsein bildet dabei das Fundament für die Imagination. Wiederum ist es die maßlose Übertreibung Richards, die zur Belustigung der Zuschauer führt und damit nicht das Skript an sich, sondern nur dessen Anwendung innerhalb eines bestimmten Zusammenhanges ironisiert. Auch wenn dann über die Aufführung des Skripts gelacht werden kann, macht der Film jedoch auch ein Szenario spürbar, in dem es nicht als überzogen bzw. unangemessen wahrgenommen wird. Beim Zusammentreffen zwischen Richard und seinem vermeintlichen Rivalen Tom Mackenzie kommt es zu einer erneuten Zuspitzung. Richard folgt hier zwar einem gängigen Untreue-

Skript, bringt dieses aufgrund seiner Unfähigkeit, zwischen Phantasiebildern und Realität zu unterscheiden, jedoch nicht richtig zur Anwendung – weshalb dieses ebenfalls lächerlich erscheint. Die humoristische Darstellung der Skripte bestätigt so letztlich deren Sinngehalt und Bedeutung. Auch wenn der Film Schuldgefühle und gängige Untreue-Skripte ironisiert, wird das Konzept der Treue beibehalten und seine Macht bestätigt.

5.5 Identifizierung/Distanzierung

Indem Sherman als typischer bzw. durchschnittlicher Ehemann konstruiert wird, erlaubt es Wilder den ZuseherInnen, in ein Naheverhältnis mit diesem zu treten, um sein Denken und Tun nachvollziehen zu können. Das Publikum wird nicht retrospektiv über Richards Begehren sowie sein Verhalten informiert, sondern kann direkt am Geschehen teilhaben. Es geht Wilder nicht darum, eine Geschichte von unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten, sondern um das Verständnis für die subjektive Einschätzung des Protagonisten. Der Film versucht für die Wünsche und Gefühle des Mannes zu sensibilisieren und eine Identifikation zu ermöglichen. Zum einen geschieht dies durch häufige Selbstgespräche, welche die Gedankenwelt des Protagonisten samt Selbstzweifeln und Schuldgefühlen offenlegen und es den Zusehern und Zuseherinnen ermöglichen, diesem nahe zu kommen. Zum anderen sind es die in der Vorstellungswelt des Ehemannes spielenden Episoden, die das Publikum in dessen intrapsychische Sphäre eindringen und seine Gedanken und Phantasien mitverfolgen lassen. Shermans Imaginationen sind Teil der Filmhandlung und (wie gezeigt wurde) von den in der Filmrealität spielenden Sequenzen kaum zu unterscheiden. Die Zuseher und Zuseherinnen können Bilder, die vor dem inneren Auge des Protagonisten entstehen, übernehmen und in seine Perspektive wechseln. Der Blick der ZuseherInnen und des Protagonisten werden deckungsgleich. Diese Übereinstimmung verstärkt die Identifizierung des Publikums mit dem Hauptcharakter.

Während so die Distanz zwischen Publikum und Filmfigur verringert wird, verzichtet der Film darauf, zu Richard auch mittels gezielter Kameraeinstellungen, beispielsweise von Close-Ups oder ausgewählter Kameraperspektiven – des point of views – Nähe herzustellen. Die Kamera verhält sich eher distanziert, wahrt den Blick des Beobachters, der das Geschehen verfolgt, jedoch nicht selbst zum Mitspieler avanciert. Es ist nicht nur der Kameraeinsatz, sondern ebenso die humoristische Darstellung Richards sowie die Ironisierung seiner Verhaltensweisen, die zur Distanzschaffung dienen. Das Lachen über sein Tun und Fühlen ermöglicht es den Zusehern und Zuseherinnen, sich von ihm zu distanzieren. Der Film

hantiert bewusst mit diesem Nähe- und Distanzverhältnis zwischen Publikum und Protagonisten. Er verzichtet darauf, eines der beiden zu forcieren, macht sowohl Identifizierungs- als auch Distanzierungsangebote und versteht es, seine Zuseher und Zuseherinnen diesem Spiel auszusetzen.

5.5.1 Das Kino als panoptische Maschine

In Weiterführung der weiter oben verfolgten Gedanken zum panoptischen Blick bleibt zu fragen, inwiefern das Kino selbst als panoptischer Apparat konzeptualisiert werden und diese Perspektive für die hier vorgenommene Filmanalyse fruchtbar gemacht werden kann. Laura Mulvey und Christian Metz folgend lassen sich drei Arten des Blickes differenzieren, die im Kino ineinander greifen.⁵⁷⁵ Auch der Blick auf Billy Wilders Protagonisten ist als ein dreifacher Blick zu verstehen: als der innerhalb der Narration verortete Blick der imaginierten Gesellschaft, als der Blick des Kameraauges auf die Filmhandlung⁵⁷⁶ und schließlich als der Blick der BesucherInnen auf die Kinoleinwand, der den Akteur und dessen Schauspiel kontrolliert.⁵⁷⁷ Im Kino als panoptische Maschinerie befinden sich die Zuschauer und Zuschauerinnen in der Position des zentralen Beobachters, der über die Individuen sowie deren Verhalten wacht. Es ist ihr Blick, dem die FilmemacherInnen und DarstellerInnen ausgesetzt sind und der ihnen als Referenzpunkt dient.⁵⁷⁸ Richard Sherman ist demnach der Mittelpunkt dreier spezifischer „Blickregime“⁵⁷⁹: des Blickregimes der diegetischen Gesellschaft, des Filmemachers sowie des Publikums.⁵⁸⁰ Zuseher und Zuseherinnen repräsentieren die von ihm imaginierte Öffentlichkeit und deren Blick, den er fürchtet und der seine Selbstbezüglichung bedingt. Die Position der Kamera, die niemals den subjektiven Blick Richards einzunehmen vermag, unterstützt die ZuschauerInnen als BeobachterInnen. Die

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., 118.

⁵⁷⁶ David Sterritt postuliert in seinem Artikel *Fuller, Foucault and Forgetting*, dass der Protagonist von Samuel Fullers Film *Shock Corridor* stets dem kontrollierenden Blick der Kamera, dem „eye of power“ des Regisseurs, ausgesetzt ist. Sterritt unternimmt hier den Versuch, Fullers Film mit foucaultschen Begriffen zu lesen und bezieht sich dabei sowohl auf den panoptischen Blick als auch auf Foucaults Ausführungen in *Die Geburt der Klinik*. (Vgl. David Sterritt, Fuller, Foucault and Forgetting. The Eye of Power in Shock Corridor, in: Murray Pomerance, Cinema and Modernity. New Brunswick 2006, 194-210.)

⁵⁷⁷ Vgl. Antonia Pippa Nora *Fasch*, Effeminate Gay Men in U.S. Film. Diplomarbeit Universität Graz 2009, 18f.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., 19.

⁵⁷⁹ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 132. Unter dem Begriff des Blickregimes wird „das Starren der Macht, dem man keinen klaren Ursprung zuordnen kann, aber das gerade deswegen umso mächtiger ist, wie der allumfassende Blick eines totalitären Staates oder einer Gefängnis-Architektur demonstriert“ (ebd., 129), verstanden.

⁵⁸⁰ David Sterritt spricht von zwei Blickregimen, von jenem des Narrativs und jenem des Filmemachers, denen die ProtagonistInnen ausgesetzt sind. (Vgl. Sterritt, Fuller, Foucault and Forgetting, 204.) Da jedoch der Filmemacher selbst mit dem Blick des Publikums konfrontiert wird, soll hier von drei unterschiedlichen Blickregimen ausgegangen werden.

vielfältigen Identifikationsmöglichkeiten mit dem der Beobachtung permanent ausgesetzten Protagonisten erinnern das Publikum jedoch stets an die Möglichkeit, selbst gesehen, überwacht bzw. kontrolliert zu werden. Sein Beobachterstandpunkt wird in genau jenem Moment entlarvt, indem sich Marilyn Monroe in einer Großaufnahme ihres Gesichtes während einer TV-Sendung an ihre ‚diegetischen ZuschauerInnen‘ wendet, um sofort darauf den Blick zurück auf die eigentlichen Zuseher und Zuseherinnen zu werfen (Abbildung 8).



Abbildung 8: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Marilyn blickt auf die ZuseherInnen zurück.

Unter Marilyns Blick zerbricht nicht nur die behutsame „Vernähung“ (suture)⁵⁸¹ des Publikums mit der Filmhandlung bzw. die „Illusion von Kohärenz und Kontinuität“⁵⁸², sondern auch seine ausschließliche Beobachterposition. Indem Marilyn die ZuseherInnen fokussiert, erinnert sie diese an ihren eigenen „Sichtbarkeitszustand“⁵⁸³, an die Möglichkeit ständiger Beobachtung und Überwachung. Die Anerkennung der Präsenz des Publikums, die Darstellung der Aufnahmebedingungen des TV-Spots, die Filmkameras sowie die Räumlichkeiten des Studios verweisen auf das Medium Film und reflektieren seinen Konstruktionscharakter. Mit dem am Ende erbrachten Hinweis Shermans, dass das bislang namenlose Mädchen in der Küche Marilyn Monroe sei, erfährt die Reflexion des Studiosystems eine nochmalige Zuspitzung.

⁵⁸¹ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 116. Unter „Suture“ wird „die Einbindung des Zuschauers in die filmische Fiktion“ (ebd., 113) verstanden.

⁵⁸² Ebd., 113.

⁵⁸³ Foucault, Überwachen und Strafen, 258.



Abbildung 9: Das verflixte 7. Jahr, Billy Wilder, USA 1955: Marilyn im Studio.

5.6 Resümee

Die Feinanalyse von Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* ermöglicht es, filmisch produzierte Verweiszusammenhänge und Bewertungen der Untreue offenzulegen, die eine ausschließlich am Handeln und den Motiven der ProtagonistInnen orientierte Strukturanalyse nicht aufzuschlüsseln vermag. Anhand der Verknüpfung von Psychologisierung bzw. Naturalisierung, Dramatisierung und Ironisierung, gelingt es dem Film ein vielfältiges Bedeutungsrepertoire zu öffnen, das auch einander ausschließende und widersprechende Argumente zum Thema der Treue zusammenführt und auf eine eindeutige Interpretation verzichtet. Während die Psychologisierung der Untreue deren Marginalisierung impliziert, schreibt die Inszenierung der internalisierten Schuld deren schwerwiegende Bedeutung und moralische Aburteilung fort. Selbst die Ironisierung der Thematik, die es erlaubt, über Treulosigkeit und die damit einhergehenden Ängste bzw. Gewissensbisse zu lachen, verfestigt letztlich die Bedeutung der sexuellen bzw. partnerschaftlichen Treue. Der Film verzichtet auf eine unwiderrufliche Bewertung von Richards Verhalten und verknüpft verschiedene Motive und mögliche Lesearten miteinander. Ebenso verhält es sich mit den eingesetzten filmischen Strategien, die einerseits eine Identifizierung mit dem Denken, Fühlen und Tun des Protagonisten erlauben, und es den Zusehern und Zuseherinnen andererseits ermöglichen, sich von diesem zu distanzieren. Die offenen Verweisungs- bzw. Bedeutungszusammenhänge können demnach als Produkt zweier Spannungsfelder verstanden werden: als Spannung zwischen konstruiertem Nähe- bzw. Distanzverhältnis gegenüber der Hauptfigur; sowie als Konflikt zwischen der Darstellung schwerer Schuldgefühle, der Marginalisierung des Themas sowie dessen humoristischen Darstellung. Die Zuseher und Zuseherinnen können sich

zwischen Psychologisierung und Naturalisierung, Dramatisierung und Ironisierung bewegen, um ihre jeweils individuellen Bedeutungszuschreibungen vorzunehmen; wobei der Film den Anspruch auf gegenseitige Treue nicht grundsätzlich in Frage stellt, sondern sich durchaus aus einer moralischen Perspektive nähert. Treue erscheint hier jedoch nicht als eine beziehungsinterne Angelegenheit, deren Geltung zwischen den PartnerInnen erst ausgehandelt werden muss, sondern als selbstverständliche Verhaltensregel.

6. Zusammenfassung

Die in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Strukturanalyse von 35 Spielfilmen, die zwischen 1949 und 1975 in den deutschsprachigen Kinos aufgeführt wurden, sowie die Feinanalyse von Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* erlauben es, einige Thesen über den Diskursstrang der (Un-)Treue in Spielfilmen dieser Zeit zu formulieren.

Entgegen der Ausgangshypothese, wonach die Bedeutung des Konzepts der Treue im Zuge der sexuellen Liberalisierung an Bedeutung einbüßen musste, ergab die Analyse der gewählten Filme, dass die sexuelle sowie partnerschaftliche Treue auch noch in den 1960er und frühen 1970er Jahren primär im Zeichen der Moral verhandelt und als bedeutsam erachtet wurde. Die von Ulrich Clement und Günter Burkart⁵⁸⁴ konstatierte Diskursverschiebung von einer Moralisierung des Treueanspruchs hin zu einer Individualisierung desselben, lässt sich nur in Ansätzen beobachten. Innerhalb des Teilkorpus der 60er und 70er Jahre konnten fünf Filme gefunden werden, in denen sich vage eine Entmoralisierung der Treue, die nun nicht mehr als selbstverständliche Norm, sondern als beziehungsinterne Verhandlungssache verstanden wird, abzuzeichnen beginnt.⁵⁸⁵ Es kann daher nicht von einem Bedeutungsverlust des Treuekonzepts, sondern lediglich von einer geringen Bedeutungsverschiebung gesprochen werden. Die Lektüre zahlreicher zu diesem Thema durchgeführter Studien legt zudem die Annahme nahe, dass sich die Wirkung der in den 1960er Jahren beginnenden gesellschaftlichen Umwälzungen erst ein wenig später entfaltete und das Konzept der Treue erst Ende der 1970er bzw. Anfang der 1980er Jahre einer Relativierung unterzogen wurde, bevor es Anfang der 1990er wieder an Geltung gewann.⁵⁸⁶

Die vorliegende Arbeit sollte weiters zeigen, inwiefern diskursanalytische Überlegungen auf die Untersuchung von Filmen übertragen werden können, um damit das Feld der historischen Methoden zu bereichern. Wie also konnten Filme, in denen kaum über Untreue gesprochen wird und Begriffe wie „Treue“, „Untreue“ oder „Betrug“ nie Verwendung finden, Aussagen zum Thema Treue beinhalten?

⁵⁸⁴ Sowohl Burkart als auch Clement sprechen hier nicht von einer Individualisierung, sondern von einer „Rationalisierung“ bzw. „Psychologisierung“ des Treueanspruches. (Clement, Sexualität im sozialen Wandel, 82; bzw. Burkart, Treue in Paarbeziehungen, 501f.) Da diese Differenzierung innerhalb der untersuchten Filme jedoch nicht ersichtlich war, soll im Folgenden der Begriff der „Individualisierung“ Anwendung finden. Demnach verlor die Treue an Selbstverständlichkeit, weshalb sie zwischen den BeziehungspartnerInnen erst verhandelt werden musste. Burkart spricht von „Individualisierungsprozessen“, die zu einer Bedeutungsänderung der Treue beitragen würden. (Burkart/Kohli, Liebe, Ehe, Elternschaft, 231.)

⁵⁸⁵ *Jules und Jim, Eine Frau ist eine Frau, Meine Nacht bei Maud, Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Szenen einer Ehe.*

⁵⁸⁶ Siehe Kapitel 2. Sozial- und kulturhistorischer Kontext.

Mittels Skripttheorie sowie eines Fragenkatalogs, in dem unter anderem Filmfiguren analysiert sowie Diskursverknüpfungen gesucht wurden, konnten die impliziten filmischen Aussagen zum Diskursstrang der Treue herausgefiltert werden. Nach der Skripttheorie orientieren sich Individuen in ihrem Handeln an sozialen Skripten, die ihnen als Verhaltensschemata zur Verfügung stehen und auf ein kulturelles Wissen darüber rekurrieren, wie in bestimmten Situationen gehandelt werden soll. Da die in den Filmen zur Aufführung gelangenden Handlungsweisen einerseits sozialen Skripten folgen und andererseits selbst als Skriptvorlage dienen, an denen sich das Verhalten der Individuen orientiert, kann weiters davon ausgegangen werden, dass es sich auch bei den Skripten im Film um kulturelle Bedeutungsträger handelt, die den Gegenstand, auf den sie sich beziehen stets mitgestalten. Mittels Erstellung eines Untreue-Skripts, das all jene Handlungen umfasst, die in einer unter dem Begriff der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue gerahmten Situation als selbstverständlich aufgeführt werden, gelang es, die sich im Handeln manifestierenden Bedeutungen der Treue zu erschließen.

Der Diskursstrang der Treue wurde in einem Korpus an 35 Spielfilmen untersucht. Im Folgenden sollen die anhand der Diskursanalyse gewonnenen Ergebnisse noch einmal im Überblick dargestellt werden. Zum einen wird dabei auf alle filmischen Strategien geachtet, die Fremdbeziehungen bzw. außerpartnerschaftliche (Sexual-) Kontakte verurteilen bzw. sanktionieren. Zum anderen werden jene Filme beschrieben, welche die Selbstverständlichkeit des Treueanspruchs hinterfragen. Welche Sanktionierungsstrategien also kommen in den Filmen zur Anwendung und inwiefern wird die Entmoralisierung der Treue vorangetrieben?

- Anhand der Figurenanalyse konnte nachgewiesen werden, dass 24 von 35 Spielfilmen die ProtagonistInnen, im Besonderen Betrüger und Betrügerinnen, als extravagante, atypische Persönlichkeiten charakterisieren, die nicht den Durchschnittsbürger oder die Durchschnittsbürgerin repräsentieren und daher als Projektionsfläche gänzlich ungeeignet erscheinen. Da nur ‚ungewöhnliche‘ Personen zur Untreue fähig scheinen, kommt es implizit zu einer Verurteilung und zur Moralisierung derselben.
- Eine geschlechtsspezifische Konzeption der Treue, wonach diese eine typisch männliche oder weibliche Eigenschaft darstellen würde und je nach Geschlecht anders zu bewerten sei, spielt in den meisten der untersuchten Filme keine Rolle. Die Geschlechterdifferenz kommt nur in vier⁵⁸⁷ frühen Filmen vor, wird jedoch bei den für den Treuebruch genannten Gründen noch einmal relevant. Untreue als Mittel zum

⁵⁸⁷ *Das verflixte 7. Jahr, Vagabunden der Liebe, Das Lächeln einer Sommernacht, Der Reigen.*

Zweck, als Möglichkeit, um aus der Tristesse des eigenen Lebens zu fliehen oder als typische Persönlichkeitsdisposition tritt ausschließlich bei Protagonistinnen auf.

- Insgesamt 20 Filme zeigen, dass es aufgrund der Liebe zu einem anderen Mann oder einer anderen Frau zum Treuebruch kam. Nur ein Film der 1950er Jahre, jedoch elf Filme der 1960er und 1970er Jahre nennen die sexuelle Begierde als ausschließlichen Grund für die Untreue und markieren damit eine Verschiebung im Diskurs der Sexualität. Bei dieser Dimension konnte keine Geschlechterspezifizierung festgestellt werden.
- Die Filme kritisieren ein Konzept der Ehe, das nicht an die Liebesbeziehung der PartnerInnen gebunden ist. Fehlende Liebe würde – so die oftmals implizite Aussage – die Untreue sowie das Scheitern der Ehe begünstigen. Damit kommt es zu einer Idealisierung der romantischen Liebe sowie zur Gleichsetzung von Treue und Liebe, wonach jegliche Untreue diese Liebe sogleich in Frage stellt.
- Insgesamt 20 Filme formulieren implizit die Aussage, dass die Untreue von der mangelnden Qualität der Partnerschaft verursacht wird. Fehlende Liebe zum/zur BeziehungspartnerIn oder Probleme innerhalb der Partnerschaft erscheinen als Faktoren, welche die Untreue begünstigen, weshalb diese im Gegenzug auch eine Aussage über die Beziehungsqualität erlauben würde.
- Die Strukturanalyse der 35 Spielfilme ergab weiters, dass es nicht des sexuellen Kontaktes bedarf, um ein Verhalten als Untreue zu definieren. Neun von 16 frühen Filmen verzichten auf die Inszenierung der sexuellen Begegnung und definieren allein die emotionale Zuneigung oder den Austausch von Zärtlichkeiten als Gesten, die einen Treuebruch implizieren. Die in den Filmen zur Aufführung gelangenden Sanktionierungsmechanismen legen nahe, dass Handlungsweisen, die zwar nicht den Exklusivitätsanspruch des jeweiligen Partners auf Sexualität, jedoch den Anspruch auf ausschließliche Loyalität gefährden, auch unter den Begriffen der Untreue oder des Treuebruchs zu fassen sind.
- Anhand der Verschränkung des Diskursstrangs der Treue mit dem Diskursstrang des Todes, gelingt es insgesamt 24 Filmen einen diskursiven Effekt zu generieren, mittels dessen die Untreue ebenfalls sanktioniert bzw. moralisiert wird. Der Tod der BetrügerInnen und LiebhaberInnen kann nicht unabhängig vom begangenen Treuebruch betrachtet werden.

- Ebenso verhält es sich mit der Verschränkung des Diskursstrangs der Treue mit dem des Verbrechens, welches die Schuldhaftigkeit der BetrügerInnen hervorhebt. Indem die betrügenden PartnerInnen die Verantwortung für eine Straftat übernehmen müssen, kann die Schuld ausgelagert werden. Insgesamt zehn Filme inszenieren ein Schuldigwerden der BetrügerInnen, das mit dem Treuebruch jedoch nicht direkt in Verbindung steht. Bei BetrügerInnen handelt es sich also nicht nur um atypische Persönlichkeiten, sie laufen zudem Gefahr zu sterben, schuldig zu werden oder ihre gesellschaftliche Position zu verlieren. Die Verschränkung der Diskursstränge der Treue, des Todes und des Verbrechens kann als weitere Moralisierungstrategie verstanden werden. Die Selbstverständlichkeit, mit der hier die Untreue sanktioniert wird, trägt wiederum zur Außerfragestellung des Treueanspruchs bei.

Die Skriptanalyse erbrachte weiters vielfältige Handlungsmuster, die Untreue als bedenklichen und zu missbilligenden Tatbestand beschreiben und dazu beitragen, diesen zu verurteilen.

- In 23 Filmen wird das Skript des Verdachtes inszeniert, um den Treuebruch als ein unrechtmäßiges und verwerfliches Handeln zu definieren. Verdächtigungen führen in insgesamt elf Filmen zum Skript des Ausspionierens, wo auch Betrüger und Betrügerinnen ähnlich wie Verbrecher überführt werden und eine abermalige Moralisierung geschieht. Während der Verdacht gegenüber den betroffenen BeziehungspartnerInnen in den frühen Filmen nur einmal verbalisiert wird, kommt es im Teilkorpus der Filme der 1960er und 1970er Jahre siebenmal zu diesbezüglichen Äußerungen.
- 16 Mal gelangt das Skript der rachsüchtigen BeziehungspartnerInnen, die zu Handgreiflichkeiten neigen, Geliebte oder BetrügerInnen töten, schwer verletzen oder schlagen, zur Aufführung. Anhand des Skripts der tätlichen bzw. gewaltsamen Auseinandersetzung wird die Untreue sanktioniert und zu einem gesellschaftlich inadäquaten Tatbestand erklärt. Wut, Rach- und Eifersucht werden damit als die einem Treuebruch folgenden, logischen und verständlichen Emotionen dargestellt, die sich größtenteils im Handeln der ProtagonistInnen manifestieren, jedoch nur achtmal im Gespräch der BeziehungspartnerInnen Ausdruck finden. Während nur zwei frühe Filmbeispiele gefunden wurden, in denen die Eifersucht gegenüber den PartnerInnen thematisiert wird, ist dies in sechs Filmen der 1960er und 1970er Jahre der Fall.

- Trotz der vielfältigen Sanktionierungsmaßnahmen, welche die Filme hinsichtlich der Untreue verhängen, kommt es in nur vier frühen und zehn späten Filmen zum Skript der Trennung der BeziehungspartnerInnen. Festzuhalten ist weiters, dass diese Auflösung in keinem der frühen Filme und in nur sechs Filmen der 1960er und 1970er Jahre von den betrogenen PartnerInnen initiiert wird. Die besonders geringe Trennungsrate verdeutlicht die Priorität, die der Aufrechterhaltung der Ehe (besonders in den frühen Filmen) zugesprochen wird.
- In 17 Filmen werden Betrüger und Betrügerinnen von ihren PartnerInnen ‚ertappt‘ und damit die Untreue als unrechtmäßiges Handeln definiert.
- 12 Filme inszenieren das Skript des schlechten Gewissens bzw. die Schuldgefühle der betrügenden ProtagonistInnen, um so den begangenen Treuebruch als inakzeptables Verhalten darzustellen. In der Feinanalyse von Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* konnte dabei auch gezeigt werden, wie der Film die Internalisierung der sozialen Norm und damit die Schuldgefühle des Protagonisten inszeniert und mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln dies geschieht. An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden, dass die Filmfiguren in acht Fällen ihr schlechtes Gewissen moralisch begründen und nicht mit dem Vertrauensbruch gegenüber dem Beziehungspartner/der Beziehungspartnerin argumentieren.
- Während 23 Filme gefunden werden konnten, die Gespräche zwischen den betrogenen PartnerInnen und Geliebten sowie zwischen den betroffenen BeziehungspartnerInnen und dritten Personen – Freunden oder Verwandten – inszenieren, kommt es in nur 14 zum Skript der Aussprache der eigentlichen BeziehungspartnerInnen. Trotz dieser vielen Gespräche verabsäumt es der Großteil dieser Filme, sein Publikum mit Handlungsanleitungen zum Sprechen über den Treuebruch auszustatten. Vier Filme der 1960er und 1970er Jahre – *Szenen einer Ehe*, *Gertrud*, *Jules und Jim* und *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* – gestalten das Sprechen über die Untreue in allen Details. In den anderen Filmen verfügen die Personen oftmals nur über eine sehr platte und oberflächliche Sprache, mit der sie keine Gefühle und Empfindungen ausdrücken können. Es sind nur in den wenigsten Fällen die BeziehungspartnerInnen selbst, die den BetrügerInnen die Schuld zuschreiben und die Bedeutung des Treuebruchs für sich und die Partnerschaft definieren – mit ein Grund, warum Treue nur selten als beziehungsinternes Thema erscheint. Die Filme verabsäumen es demnach, die Beziehungsarbeit der PartnerInnen darzustellen und die Bedingungen für eine

Weiterführung der Partnerschaft zu verbalisieren. Besonders in den frühen Filmen erscheint die Ehe deshalb als eine unhinterfragbare und selbstverständliche Institution, unabhängig von der darin zu leistenden Beziehungsarbeit.

- Obwohl 14 Filme das Skript des Geständnisses aufnehmen, um Untreue damit als inakzeptablen und verächtlichen Sachverhalt zu definieren, kommt es in nur einem frühen und fünf späten Filmen zum Geständnis gegenüber dem/der eigentlichen betrogenen PartnerIn. Die restlichen Filme lagern das Geständnis auf eine andere Ebene aus – inszenieren beispielsweise ein Mordgeständnis vor Gericht – oder ersetzen es durch Gespräche, in denen die Betrüger und Betrügerinnen anderen Personen von ihrer Untreue berichten. Auch diese Beobachtung spricht für die Annahme, dass die meisten der untersuchten Filme die Untreue nicht als beziehungsrelevanten, sondern als moralischen Sachverhalt beschreiben, der gebeichtet bzw. sanktioniert werden muss.
- Nur ein Film der 1950er und zwei Filme, die zwischen 1960 und 1975 in den deutschsprachigen Kinos aufgeführt wurden, kennen ein Skript, in dem es um die Bitte um Verzeihung geht. Die Entschuldigung seitens der BetrügerInnen nimmt also eine recht marginale Rolle ein und korreliert mit der oberflächlichen Darstellung von Beziehungsgesprächen, in denen die PartnerInnen die Bedeutung des Treuebruchs verhandeln.

Während es in den frühen Filmen nur selten zur Verbalisierung der Eifersucht, des Verdachts sowie des Treuebruchs gegenüber dem betrogenen Partner/der betrogenen Partnerin kommt, inszenieren die späteren Filme häufiger Gespräche der BeziehungspartnerInnen über den Treuebruch. Dies spricht in Anlehnung an Clement und Burkart für eine Diskursverschiebung von der Moralisierung zur Individualisierung des Treueanspruchs. Trotz der Zunahme von Beziehungsgesprächen wird die Untreue auch in den meisten Filmen der 1960er und 1970er Jahre im Sinne der Moral verhandelt.

Es konnten keine Filmbeispiele gefunden werden, in denen die Untreue nicht auf irgendeine Art und Weise verurteilt und das Konzept der partnerschaftlichen bzw. sexuellen Treue grundlegend in Frage gestellt wird. Vier der insgesamt 16 frühen Filme relativieren zwar eingangs den Treuetopos, definieren die Treue letztlich aber als selbstverständliche Haltung. Max Ophüls' *Der Reigen* und Ingmar Bergmans *Das Lächeln einer Sommernacht* bewerten den Treuebruch zunächst als ein Verhalten, zu dem jeder Mann und jede Frau fähig sei und kritisieren eine bürgerliche Doppelmoral, welche diesen bei Männern gewährt, bei Frauen

jedoch sanktioniert. Anschließend stellen beide Filme die Untreue als einen inadäquaten Tatbestand dar, der verheimlicht oder verurteilt werden muss. Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr* forciert die Naturalisierung der Untreue – demnach neigen Männer ab 40 aufgrund ihrer zunehmenden sexuellen Begierde vermehrt zu außerpartnerschaftlichen Sexualkontakten. Gleichzeitig lässt er durch die Ironisierung der völlig übertrieben anmutenden Schuldgefühle des Protagonisten keinen Zweifel daran, dass es sich bei Untreue um ein gesellschaftlich sanktioniertes Vergehen handelt. Aufgrund der Identifizierungs- und Distanzierungsangebote sowie der sich widersprechenden Marginalisierungs- und Moralisierungsstrategien erlaubt der Film also mehrere Interpretationen. Nur ein früher Film, Louis Malles *Die Liebenden*, wertet den Treuebruch positiv, da er die Selbstfindung der Protagonistin vorantreibt und ihr zur Flucht vor ihrem auf Oberflächlichkeiten und Äußerlichkeiten basierenden Leben verhilft. Da es sich bei dem Geliebten um die ‚wahre‘ Liebe zu handeln scheint, wird auch der Betrug nicht weiter gerechtfertigt bzw. bestraft. Obwohl Malle hier eine Gleichsetzung von Liebe und Treue vornimmt, verabsäumt auch er es, die Treue an sich in Frage zu stellen und ihre Selbstverständlichkeit zu relativieren.

Auch die Filme der 60er und 70er Jahre greifen häufig auf die beschriebenen Strategien bzw. Skripte zurück, um damit sexuelle sowie partnerschaftliche Fremdbeziehungen zu sanktionieren und den Anspruch auf gegenseitige Treue selbstverständlich erscheinen zu lassen. In keinem der Filme wird die Untreue als unproblematisch angesehen. Außerpartnerschaftlicher Sexualkontakt gilt stets als ein für die Beziehung konfliktreiches Ereignis. Nur fünf späte Filme versuchen das Konzept der Monogamie und lebenslangen Treue zu unterwandern oder zumindest in Frage zu stellen. In Jean-Luc Godards *Eine Frau ist eine Frau* wird die Untreue weder geheim gehalten noch wirklich bestraft. Allein das Geständnis der untreuen Partnerin weist darauf hin, dass diese ihr eigenes Verhalten missbilligt. Konsequenzen für die Moral oder die Beziehung ergeben sich daraus jedoch nicht. In Rainer Werner Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wird der Treueanspruch zur Verhandlungssache zwischen dem homosexuellen Paar und in Ingmar Bergmans *Szenen einer Ehe* sowie in Eric Rohmers *Meine Nacht bei Maud* kann die gegenseitige Treue nicht mehr als selbstverständliche Haltung vorausgesetzt werden. In François Truffauts *Jules und Jim* wird die Konzeption der Treue zwar grundlegend hinterfragt, letztendlich jedoch aufgrund des Selbstmordes der Protagonistin abermals verfestigt. Obwohl diese Filme die gegenseitige Treue in Frage stellen, kommt es nie zu einer Akzeptanz von sexuellen Außenbeziehungen. Nicht die Treuekonzeption als solches wird hier negiert, sondern bloß deren Selbstverständlichkeit relativiert. Bei diesen Filmen handelt es sich jedoch nicht um

kommerzielle Produktionen, sondern um Autorenfilme, die sich an ein Nischenpublikum richten. Die wenigen Filme, in denen das Treuekonzept hinterfragt wird, verorten ihre Erzählung in völlig unterschiedlichen Milieus. Bei den Protagonistinnen der Filme *Meine Nacht bei Maud* und *Szenen einer Ehe* handelt es sich um AkademikerInnen, bei den Hauptfiguren von *Eine Frau ist eine Frau* hingegen um einfache ArbeiterInnen aus Paris. Truffauts *Jules und Jim* sowie Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* spielen hingegen im Künstlermilieu.

Die wiederkehrenden filmischen Aussagen, wonach Untreue zu verurteilen sei und einen unrechtmäßigen bzw. problematischen Tatbestand darstelle, der bestraft werden müsse, können als Bestandteil des hegemonialen Treuediskurses verstanden werden. Die Selbstverständlichkeit des Treueanspruchs wird nur in fünf Filmen in Frage gestellt. Eine Diskursverschiebung lässt sich nicht in einer generellen Abkehr vom Konzept der partnerschaftlichen und sexuellen Treue feststellen, sondern in den Argumenten, die für eine Begründung des Anspruchs auf gegenseitige Treue bzw. für die Sanktionierung des Treuebruchs herangezogen werden. Treuebruch wird hier nicht mehr als generell unmoralisch bewertet, sondern im Sinne der Partnerschaft als problematisch verstanden. Die ‚Individualisierung des Treueanspruchs‘ bedeutet jedoch nicht, dass die Individuen nun tatsächlich unabhängig von den gesellschaftlichen Normvorstellungen agieren können, sondern Untreue bzw. der Anspruch auf gegenseitige Treue zu beziehungsinternen Themen wurden, über die nur die jeweiligen PartnerInnen entscheiden müssen.

Vor allem die frühen Filme verdeutlichen die Auffassung, dass die Grenzen bzw. Möglichkeiten des Verhaltens innerhalb einer Partnerschaft oder Ehe keiner individuellen Definition obliegen, sondern von gesellschaftlichen Konventionen und sozialen Normen bestimmt und dementsprechend sanktioniert werden. Der Diskurs über die Treue im Spielfilm der 50er Jahre orientiert sich nicht an einer Verhandlungsmoral, nach der sich die BeziehungspartnerInnen über die Form der Treue austauschen und einigen. Die Filme verabsäumen es, ihr Publikum mit Skripten zu bespielen, die als Anleitung für das Sprechen über Untreue und als Leitfaden für die individuelle Bedeutungsdefinition des Treueanspruchs dienen könnten. Indem sie Untreue als gesellschaftlich inakzeptablen Tatbestand aburteilen sowie BetrügerInnen oftmals sterben oder schuldig werden lassen, formulieren die Filme implizite Aussagen zum Diskursstrang der Treue. Demnach stellt diese eine selbstverständliche und logische Norm dar, die es nicht weiter zu hinterfragen gilt. Dies zeigt sich auch anhand der fehlenden Inszenierung von Beziehungsgesprächen, in denen die PartnerInnen die Bedeutung des Treuebruchs verhandeln. Unter den frühen Filmen wird nur

in einem um Verzeihung gebeten und nur fünf Filme erklären die geständigen BetrügerInnen zu Schuldigen. Die Schuldzuschreibung bzw. die Verurteilung des Treuebruchs erfolgt im frühen Film nicht im Gespräch zwischen den PartnerInnen, sondern durch die Verknüpfung des Diskursstrangs der Treue mit jenem des Todes bzw. anhand der Charakterisierung der Filmfiguren als atypische Personen. Es sind also nicht die BeziehungspartnerInnen, welche die Bedeutung des Treuebruchs definieren, sondern die gesellschaftlichen Wert- und Moralvorstellungen.

Innerhalb des Teilkorpus der 1960er und 1970er Jahre zeigt sich eine beginnende Entmoralisierung des Treueanspruches, der zunehmend an Selbstverständlichkeit verliert und zum beziehungsinternen Thema mutiert. Dies wird anhand der weiter oben beschriebenen Zunahme von inszenierten Gesprächen über die Untreue deutlich. Es muss jedoch festgehalten werden, dass sich der Entmoralisierungsprozess nur sehr langsam abzuzeichnen beginnt und auch diese Filme nicht generell auf Moralisierungsstrategien – im Sinne der Schuldauslagerung, der Verknüpfung der Untreue mit dem Tod oder dem Verbrechen und der Charakterisierung der Filmfiguren als extravagante Persönlichkeiten – verzichten. Obwohl einige Filme das Konzept der Treue zumindest hinterfragen, kommt es in keinem zu einer fundamentalen Kritik oder Aushöhlung des Treueanspruchs.

Keiner der Filme lässt die Treue als ein veraltetes bzw. überholtes Konzept erscheinen, dem keine Bedeutung beigemessen werden müsse. Außerpartnerschaftliche Sexualkontakte und Beziehungen werden durchwegs als Vertrauensbruch oder Betrug bewertet, weshalb sich auch die hier verwendeten und bewertenden Begrifflichkeiten „Betrug“ bzw. „Untreue“ als nützlich erwiesen haben. Der Unterschied, der sich durch den Vergleich der 50er Jahre Filme mit denen der 60er/70er Jahre ergibt, besteht daher nicht – wie zunächst vermutet – in einer generellen Abkehr vom Anspruch auf gegenseitige Treue, sondern in der nun notwendigen Begründung dieses Anspruchs. Sexuelle Fremdbeziehungen werden nicht mehr ausschließlich im Sinne der Moral verhandelt, sondern bereits als beziehungsinterne Angelegenheit, über deren Bedeutung die jeweiligen BeziehungspartnerInnen erst diskutieren müssen. Es sind jedoch nur sehr wenige Filme, in denen der Treueanspruch gänzlich an Selbstverständlichkeit einbüßen muss und zur Verhandlungssache zwischen den PartnerInnen wird.

7. Bibliographie

Robert P. Abelson, Psychological Status of the Script Concept, in: American Psychologist 36 (1981/7), 715-729.

Richard Armstrong, Billy Wilder. American Film Realist. Jefferson 2000.

Vera Bamler, Sexualität im weiblichen Lebenslauf. Biografische Konstruktionen und Interpretationen alter Frauen. Weinheim/München 2008.

André Bazin, Was ist Film? Berlin 2004.

Ulrich Beer, Liebe. Eifersucht und Treue. Das magische Dreieck. München/Landsberg am Lech 1993.

Herbert Bless/Norbert Schwarz, Konzeptgesteuerte Informationsverarbeitung, in: Dieter Frey/Martin Irle (Hg.), Theorien der Sozialpsychologie, Bd. III: Motivations-, Selbst- und Informationsverarbeitungstheorien. Bern/Göttingen u.a. 2002 (1993), 257-278.

Hans Blumenberg, Begriffe in Geschichten. Frankfurt am Main 1998.

Ernst Borneman, Rot-weiß-rote Herzen. Das Liebes-, Ehe- und Geschlechtsleben der Alpenrepublik. Wien 1983.

Claudia Bruns/Tilman Walter, Einleitung. Zur historischen Anthropologie der Sexualität, in: dies. (Hg.), Von Lust und Schmerz. Eine Historische Anthropologie der Sexualität. Köln/Weimar/Wien 2004, 1-22.

Günter Burkart/Beate Fietze/Martin Kohli, Liebe, Ehe, Elternschaft. Eine qualitative Untersuchung über den Bedeutungswandel von Paarbeziehungen und seine demographischen Konsequenzen. Wiesbaden 1989 (Materialien zur Bevölkerungswissenschaft 60).

Günter Burkart, Treue in Paarbeziehungen. Theoretische Aspekte, Bedeutungswandel und Milieu-Differenzierung, in: Soziale Welt. Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis 46 (1991/4), 489-509.

Günter Burkart/Martin Kohli, Liebe, Ehe, Elternschaft. Die Zukunft der Familie. München 1992.

Günter Burkart, Paare in der Bestandsphase, in: Karl Lenz/Frank Nestmann (Hg.), Handbuch Persönliche Beziehungen. Weinheim/München 2009, 221-239.

Pat Caplan, Kulturen konstruieren Sexualitäten, in: Christiane Schmerl/Stefanie Soine/Marlene Stein-Hilbers (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen 2000, 44-69.

Victor Chu, Liebe, Treue und Verrat. Von der Schwierigkeit, sich selbst und dem Partner treu zu sein. München 1995.

Ulrich Clement, Sexualität im sozialen Wandel. Eine empirische Vergleichsstudie an Studenten 1966-1981. Stuttgart 1986 (Beiträge zur Sexualforschung 61).

Ulrich Clement, Sexuelle Skripte, in: Familiendynamik. Interdisziplinäre Zeitschrift für systemorientierte Praxis und Forschung 19 (1994/3), 252-265.

Stanley Cohen/Laurie Taylor, Ausbruchsversuche. Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt. Frankfurt am Main ³1984 (1976) .

André Comte-Spontville, Ermutigung zum unzeitgemäßen Leben. Ein kleines Brevier der Tugenden und Werte. Hamburg 1996.

Joan Copjec, Lies mein Begehren. Lacan gegen die Historisten. München 2004.

Eva Dane, Hingabe oder Aufgabe. Eine empirische Untersuchung zu Familienhintergründen und Persönlichkeitsentwicklung partnerschaftlich verheirateter, verlassener und „gegangener“ Frauen. Weinheim 1987.

Der grosse Brockhaus, Bd. XI. Wiesbaden ¹⁶1957.

Der Neue Brockhaus, Bd. V. Wiesbaden ⁴1968.

Der große Brockhaus, Bd. XXII. Mannheim ¹⁹1995.

Der große Brockhaus, Bd. XXVIII. Mannheim ¹⁹1995.

Der große Brockhaus, Bd. VII. Mannheim ²¹2006.

Der große Brockhaus, Bd. XXVII. Mannheim ²¹2006.

Der große Brockhaus, Bd. XXVIII. Mannheim ²¹2006.

Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. München 2002.

Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. München ²2009 (2002).

Franz X. Eder, Die „sexuelle Revolution“ – Befreiung und/oder Repression?, in: Ingrid Bauer/Christa Hämmerle/Gabriela Hauch (Hg.), Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen. Wien/Köln/Weimar 2005, 397-414.

Thomas Elsaesser/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung. Hamburg ³2011 (2007).

Hartmut Esser, Soziologie. Spezielle Grundlagen, Bd. V: Institutionen. Frankfurt am Main 2000.

Dylan Evans, Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien 2002.

Antonia Pippa Nora Fasch, Effeminate Gay Men in U.S. Film. Diplomarbeit Universität Graz 2009.

Werner Faulstich, Die Filminterpretation. Göttingen ²1995 (1988).

Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. Paderborn ²2008 (2002).

Elisabeth Flitner, Verliebt, verlobt, verheiratet – und dann? Soziologische Gedanken zum Arrangement der Geschlechter, in: Elisabeth Flitner/Renate Valtin (Hg.), Dritte im Bund: Die Geliebte. Hamburg 1987.

Michel Foucault, Power/Knowledge. Selected Interviews & Other Writings 1972-1977. New York 1980.

Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1994.

Sigmund Freud, Die Traumdeutung. Frankfurt am Main 1977 (1900).

Sigmund Freud, Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIII. London 1998, 195-207.

Ute Frevert/Ulrich Schreiterer, Treue – Ansichten des 19. Jahrhunderts, in: Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, 217-256.

Ludwig v. Friedeburg, Die Umfrage in der Intimsphäre. Stuttgart 1953 (Beiträge zur Sexualforschung 4).

Eva Fritsch/Dirk Fritsch, Filmzugänge. Strukturen und Handhabung. Köln 2010.

John H. Gagnon/William Simon, Sexual Conduct. The social Sources of Human Sexuality. London 1974.

Marina Gambaroff, Utopie der Treue. Hamburg ²1990 (1984).

Hans Giese/Gunter Schmidt, Studentensexualität. Verhalten und Einstellung. Eine Umfrage an 12 westdeutschen Universitäten. Hamburg 1968.

Tanja Gloyna, „Treue“: zur Geschichte des Begriffs „... quia fiat, quod dictum est“, in: Hans-Georg Gadamer/Karlfried Gründer/Gunter Scholtz (Hg.), Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. XLI. Bonn 1999, 64-85.

Erving Goffman, Rahmenanalyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main ³1993 (1977).

Ulrike Heider, Freie Liebe und Liebesreligion. Zum Sexualitätsbegriff der 60er und 80er Jahre, in: dies. (Hg.), Sadomasochisten, Keusche und Romantiker. Vom Mythos neuer Sinnlichkeit. Reinbeck 1986, 91-136.

Daniel Hermsdorf, Billy Wilder. Filme-Motive-Kontroverses. Bochum 2006.

Dagmar Herzog, Antifaschistische Körper. Studentenbewegung, sexuelle Revolution und antiautoritäre Kindererziehung, in: Klaus Naumann (Hg.), Nachkrieg in Deutschland. Hamburg 2001, 521-551.

Dagmar Herzog, Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. München 2005.

Dagmar Herzog, Sexy Sixties? Die sexuelle Liberalisierung der Bundesrepublik zwischen Säkularisierung und Vergangenheitsbewältigung, in: Christina von Hodenberg/Detlef Siegfried (Hg.), Wo „1968“ liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik. Göttingen 2006, 79-112.

Siegfried Jäger, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster ³2001 (1993).

Frank Joachim, Treue. Die brisante Seite der Liebe. Hamburg 1996.

Susanne Kaut, Das verflixte 7. Jahr, in: Theo Piegler (Hg.), „Ich sehe was, was du nicht siehst.“ Psychoanalytische Filminterpretationen. Gießen 2010, 51-67.

Hellmuth Karasek, Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg 2006.

Alfred C. Kinsey/Wardell B. Pomeroy/Clyde E. Martin, Das sexuelle Verhalten des Mannes. Berlin/Frankfurt am Main 1955.

Alfred C. Kinsey/Wardell B. Pomeroy/Clyde E. Martin/Paul H. Gebhard, Das sexuelle Verhalten der Frau. Berlin/Frankfurt am Main 1954.

Detlef Klöckner, Phasen der Leidenschaft. Emotionale Entwicklungen in Paarbeziehungen. Stuttgart 2007.

Henry Krips, The Politics of the Gaze. Foucault, Lacan and Žižek, in: Culture Unbound (2010/2), 91-102.

Achim Landwehr, Historische Diskursanalyse. Frankfurt am Main 2008.

Mariam Lau, Die neuen Sexfronten, Vom Schicksal einer Revolution. Berlin 2000.

Mariam Lau, Phantastisch leben – kleine Schadensbilanz der sexuellen Revolution, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.), Der listige Gott. Über die Zukunft des Eros. Wien 2002, 203-214.

Rüdiger Lautmann, Soziologie der Sexualität, Erotische Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. München 2002.

Karl Lenz/Heide Funk, Sexualitäten: Entgrenzung und soziale Problemfelder. Eine Einführung, in: Heide Funk/Karl Lenz (Hg.), Sexualitäten. Diskurse und Handlungsmuster im Wandel. München 2005, 7-54.

Karl Lenz, Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung. Wiesbaden ⁴2009 (1998).

Josef Loidl, Scheidung. Ursachen und Hintergründe. Ein Beitrag zur Familien-Soziologie mit einer Studie über Scheidungsgründe aus der Sicht von Rechtsanwälten. Wien/Köln/Graz 1985 (Studien zur qualitativen Sozialforschung 4).

Gail Markle, Can Women Have Sex Like a Man? Sexual Scripts in Sex and the City, in: Sexuality & Culture 12 (2008), 45-57.

William H. Masters/Virginia E. Johnson/Robert C. Kolodny, Heterosexualität. Die Liebe zwischen Mann und Frau. Wien 1996.

Peter von Matt, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München ²1994 (1991).

Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2003.

Rosemarie Nave-Herz, Kontinuität und Wandel von Ehe und Familie, in: Rosemarie Nave-Herz (Hg.), Wandel und Kontinuität der Familie in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1988 (Der Mensch als soziales und personales Wesen 8), 61-94.

Gene D. Phillips, Some like it Wilder. The Life and Controversial Films of Billy Wilder. Kentucky 2010.

Elisabeth Pressnig/Elisabeth Reif/Juri Kovrigar, Treue/Untreue, in: Paul Innerhofer/Brigitte Schuster/Christian Klicpera/Hubert Lobnig/Germain Weber (Hg.), Psychosoziale Probleme im Erwachsenenalter. Wien 1993, 13-31.

Ulf Preuss-Lausitz, Vom gepanzerten zum sinnstiftenden Körper, in: ders. u.a. (Hg.), Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg. Weinheim/Basel 1983, 89-106.

Christoph Reinprecht/Hilde Weiss, Liebe und Treue. Empirische Studien zur Verbindlichkeit des Liebesideals, in: Kornelia Hahn/Günter Burkart (Hg.), Liebe im 20. Jahrhundert. Opladen 1998, 87-109.

Margret Rottleuthner-Lutter, Ehescheidung, in: Rosemarie Nave-Herz/Manfred Markefka (Hg.), Handbuch der Familien- und Jugendforschung, Bd. I: Familienforschung. Neuwied/Frankfurt am Main 1989, 607-623.

Michael Ruoff, Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. Paderborn 2007.

Kornelia Sammet, Sexualität im Beziehungsaufbau. Zum Wandel geschlechtsspezifischer Muster in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Karl Lenz (Hg.), Frauen und Männer. Zur Geschlechtstypik persönlicher Beziehungen. Weinheim/München 2003, 93-116.

Herrad Schenk, Die sexuelle Revolution, in: Richard van Dülmen (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500- 2000. Wien u.a. 1998, 483-503.

Herrad Schenk, Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe. München 1987.

Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch, Arbeiter-Sexualität. Eine empirische Untersuchung an jungen Industriearbeitern. Neuwien/Berlin 1971 (Soziologische Texte 75).

Gunter Schmidt, Das sexuelle Verhalten Jugendlicher. Veränderungen in den letzten zehn Jahren, in: Sexualmedizin 1 (1972), 394-398.

Gunter Schmidt, Jugendsexualität. Sozialer Wandel, Gruppenunterschiede, Konfliktfelder. Stuttgart 1993 (Beiträge zur Sexualforschung 69).

Gunter Schmidt/Dietrich Klusmann/Uta Zeitzechel/Carmen Lange, Changes in Adolescents' Sexuality Between 1970 and 1990 in West-Germany, in: Archives of Sexual Behaviour 23 (1994/5), 498-513.

Gunter Schmidt, Kinder der sexuellen Revolution. Kontinuität und Wandel studentischer Sexualität 1966-1996. Eine empirische Untersuchung. Gießen 2000 (Beiträge zur Sexualforschung 77).

Gunter Schmidt/Silja Matthiesen/Arne Dekker/Kurt Starke, Spätmoderne Beziehungswelten. Report über Partnerschaft und Sexualität in drei Generationen. Wiesbaden 2006.

Helmut Schmiedt, Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek. Opladen 1993.

Siegfried Schnabl, Intimverhalten, Sexualstörungen und Persönlichkeit. Ost-Berlin 1976.

Norbert F. Schneider/Gerhard Nunner, Untreue. Formen und Motive außerpartnerschaftlicher Sexualität und ihre Bedeutung bei Trennungsprozessen, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 17 (1992/2), 79-89.

Manfred Schneider, Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens. München 1994.

Ulrich Johannes Schneider, Michel Foucault. Darmstadt 2004.

Stefanie Schramm, Das ewige Ideal, in: Die Zeit, 7. April 2011, 37-39.

Wolfgang Schulz/Hilde Weiss/Robert Strodl, Ehe- und Familienleben heute. Einstellungen und Bewertungen. Wien 1980.

Eva-Maria Siegel, High Fidelity – Konfigurationen der Treue um 1900. München 2004.

Volkmar Sigusch/Gunter Schmidt, Jugendsexualität. Dokumentation einer Untersuchung. Stuttgart 1973 (Beiträge zur Sexualforschung 52).

Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe, Bd. XI. Frankfurt am Main 1992.

William Simon/John H. Gagnon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?, in: Christiane Schmerl/Stefanie Soine/Marlene Stein-Hilbers (Hg.), Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen 2000, 70-95.

William Simon/John H. Gagnon, Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes, in: Qualitative Sociology 26 (2003/4), 491-497.

Markus Spieker, Mono. Die Lust auf Treue. München 2011.

Ruthard Stäblein (Hg.), Treue. Zwischen Vertrauen und Starrsinn. Bühl-Moos 1993.

Sybille Steinbacher, Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik. München 2011.

David Sterritt, Fuller, Foucault and Forgetting: The Eye of Power in Shock Corridor, in: Murray Pomerance (Hg.), Cinema and Modernity. New Brunswick 2006, 194-210.

François Truffaut, Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken. Frankfurt am Main 1999 (1997).

Udo Undeutsch, Die psychische Entwicklung der heutigen Jugend. München 1966 (Überblick zur wissenschaftlichen Jugendkunde 17).

Renate Valtin, Das Thema „Geliebte“ in Zeitschriften und Illustrierten. Ein Lehrstück aus dem Patriarchat, in: Elisabeth Flitner/Renate Valtin (Hg.), Dritte im Bund: Die Geliebte. Hamburg 1987.

Ernst M. Wallner/Margret Pohler-Funke (Hg.), Soziologie der Familie. Heidelberg 1977 (Soziologie der Gegenwart 2).

Liselotte Wilk/Afred Mair, Ehe und Familie: Kontinuität und Konflikt zwischen konventionellen und neuen Lebensstilen, in: Werthaltungen und Lebensformen in Österreich. Ergebnisse des sozialen Survey 1986. Wien 1987, 81-110.

Internetressourcen

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm:
<http://www.woerterbuchnetz.de> (6.7.2012).

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: <http://www.dwds.de> (6.7.2012).

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com> (7.7.2012) .

Reichsgesetzblatt 1852. In: Österreichische Nationalbibliothek. ALEX. Historische Rechts- und Gesetzestexte online. <http://alex.onb.ac.at> (7.7.2012). [Juristische Suche nach Fundstellen/Reichsgesetzblatt 1849-1918/1852/Gesetzestexte/534]

Strafgesetzbuch § 194: Ehebruch. In: Rechtsinformationssystem des Bundeskanzleramtes. <http://www.ris.bka.gv.at/> (7.7.2012). [Bundesrecht Konsolidiert/Strafgesetzbuch/§ 194]

Filmografie

Der große Gatsby (Orig.: The Great Gatsby), Elliott Nugent, USA 1949

Die große Leidenschaft (Orig.: The Passionate Friends), David Lean, UK 1949

Der Stachel des Bösen (Orig.: Beyond the Forest), King Davis, USA 1949

Ehekrieg (Orig.: Adam's Rib), George Cukor, USA 1949

Gefangen (Orig.: Caught), Max Ophüls, USA 1949

Sklavin des Herzens (Orig.: Under Capricorn), Alfred Hitchcock, UK 1949
 Vagabunden der Liebe (Originaltitel), Rolf Hansen, Ö 1949
 Zum Zerreißen gespannt (Orig.: Tension), John Berry, USA 1949
 Der Reigen (Orig.: La ronde), Max Ophüls, F 1950
 Die Sünderin (Originaltitel), Willi Forst, D 1951
 All meine Sehnsucht (Orig.: All I Desire), Douglas Sirk, USA 1953
 Das Ende einer Affäre (Orig.: The End of the Affair), Edward Dmytryk, USA 1955
 Das Lächeln einer Sommernacht (Orig.: Sommarnattens leende), Ingmar Berman, S 1955
 Das verflixte 7. Jahr (Orig.: The Seven Year Itch), Billy Wilder, USA 1955
 Die tätowierte Rose (Orig.: The Rose Tattoo), Daniel Mann, USA 1955
 Ehe in Fesseln (Orig.: Queen Been), Randal MacDougall, USA 1955
 Nachtclub-Affären (Orig.: Love Me or Leave Me), Charles Vidor, USA 1955
 Es gibt immer ein morgen (Orig.: There's Always Tomorrow), Douglas Sirk, USA 1956
 Geheimnisse der Ehe (Originaltitel), Ulrich Erfurth, D 1956
 Und immer lockt das Weib (Orig.: Et Dieu ... créa la femme), Roger Vadim, F, I 1956
 Die Liebenden (Orig.: Les amants), Louis Malle, F 1958
 Der Weg nach oben (Orig.: Room at the Top), Jack Clayton, UK 1959
 Die Wahrheit (Orig.: La vérité), Henri-Georges Clouzot, F, I 1960
 Eine Frau ist eine Frau (Orig.: Une femme est une femme), Jean-Luc Godard, F, I 1961
 Fieber im Blut (Orig.: Splendor in the Grass), Elia Kazan, USA 1961
 Jules und Jim (Orig.: Jules et Jim), François Truffaut, F 1962
 Die süße Haut (Orig.: La peau douce), François Truffaut, F 1964
 Eine verheiratete Frau (Orig.: Une femme mariée), Jean-Luc Godard, F 1964
 Gertrud (Originaltitel), Carl Theodor Dreyer, DK 1964
 Küß mich, Dummkopf (Orig.: Kiss Me, Stupid), Billy Wilder, USA 1964
 Über die Liebe (Orig.: De l'amour), Jean Aurel, F, I 1964
 Was gibt's Neues, Pussy? (Orig.: What's New Pussycat), Clive Donner, Richard Talmadge
 (Drehbuch: Woody Allen), F, USA 1965
 Die Gräfin von Hong Kong (Orig.: A Countess from Hong Kong), Charles Chaplin,
 USA, UK 1967
 Geraubte Küsse (Orig.: Baiser volés), François Truffaut, F 1969
 Die untreue Frau (Orig.: La femme infidèle), Claude Chabrol, I, F 1969
 Ein Hauch von Sinnlichkeit (Orig.: The Appointment), Sidney Lumet, USA 1969
 Meine Nacht bei Maud (Orig.: Ma nuit chez Maud), Eric Rohmer, F 1969

Die Geliebte des Anderen (Orig.: Qui?), Léonard Keigel, F,I 1970

Händler der vier Jahreszeiten (Originaltitel), Rainer Werner Fassbinder, D 1971

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Originaltitel), Rainer Werner Fassbinder, D 1972

Szenen einer Ehe (Orig.: Scener ur ett äktenskap), Ingmar Bergman, S 1973

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, dass alle Stellen der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, als solche kenntlich gemacht worden sind, und dass die Arbeit in gleicher und ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde.

Wien, September 2012

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht Vorstellungsmuster und Bedeutungsebenen der partnerschaftlichen bzw. sexuellen (Un-)Treue im Spielfilm der 1950er bis 1970er Jahre und stellt verschiedene Facetten des Treuetopos und mögliche Sinn- und Bedeutungsverschiebungen dar. In Anlehnung an diskursanalytische Konzepte werden die in den ausgewählten Spielfilmen auffindbaren Aussagen zur partnerschaftlichen und sexuellen Treue erfasst, um einerseits den Konstruktionscharakter und die Geschichtlichkeit des Konzepts der Treue offenzulegen und andererseits zu zeigen, wie sich Filme an der Bedeutungsproduktion beteiligen und das soziale Wissen über (Un-)Treue mitkonstruieren.

In der Annahme, dass das Medium Film kulturelle Vorstellungsmuster nicht bloß widerspiegelt, sondern diese mitgeneriert, wurde danach gefragt, welches Bild Spielfilme, die im deutschsprachigen Raum zwischen 1949 und 1975 aufgeführt wurden, von der Treue zeichnen, wie sie diese bewerten und als soziale Norm verfestigen. Mittels der Strukturanalyse von 35 Spielfilmen konnten filmische Moralisierungsstrategien sowie dominante Sinn- und Bedeutungszusammenhänge zum Thema der (Un-)Treue erfasst werden.

Die Verknüpfung von diskursanalytischen Ansätzen mit solchen der Skripttheorie erwies sich dabei als besonders ergiebig. Anhand der analytischen Kategorie des Untreue-Skripts, die all jene Handlungen umfasst, die in einer unter dem Begriff der Treue gerahmten Situation selbstverständlich aufgeführt werden, gelang es, die sich im Handeln der Filmfiguren manifestierenden Bedeutungen zum Thema zu erschließen. Die im Film angebotenen Handlungsmuster bzw. Untreue-Skripte prägen nicht nur kulturelle Vorstellungen davon, wie in Bezug auf Untreue agiert werden kann, sondern auch die Bedeutung, die der Treue als sozialer Regel oder gesellschaftlicher Norm zukommt.

Die Analyse ergab, dass es auch in den 1960er und 1970er Jahren zu keinem gravierenden Bedeutungswandel der sexuellen sowie partnerschaftlichen Treueskripte im Film kam und die in der Forschungsliteratur postulierte Diskursverschiebung von einer Moralisierung bzw. Selbstverständlichkeit des Treueanspruchs hin zu einer Individualisierung desselben nur sehr vage abgebildet wird. Diskursanalytisch betrachtet kann deshalb angenommen werden, dass auch das Medium Film als sozialer Bedeutungsträger den Treuediskurs im deutschsprachigen Raum der 1950er bis 1970er Jahre wesentlich mitgestaltete.

Lebenslauf

Geboren am 11. Juni 1987 in St. Pölten

Ausbildung

- 1993- 1995: Volksschule Stössing
- 1995- 1997: Volksschule Kasten
- 1997- 2001: Hauptschule Böheimkirchen
- 2001- 2005: Bundesoberstufenrealgymnasium St. Pölten mit Berücksichtigung des besonders musischen Zweiges
- 2005: Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
- seit 2005: Studium der Geschichte an der Universität Wien
- seit 2009: Studium der Psychologie an der Universität Wien

Berufserfahrung und Praktika:

- März 2010: Praktikum am Festspielhaus St. Pölten; Mitarbeit bei der Dokumentation „Cyberlab 2010“
- Mai 2010: Praktikum am Festspielhaus St. Pölten im Rahmen des Opernprojektes „Play Zero“; Mitarbeit im Team von Videokünstler Victor Morales
- 2010-2011: Lehrtätigkeit an der VHS-Liesing „Englisch für Volksschulkinder“
- seit 2010: Beschäftigung bei „Aktion Landeshauptstadt“ als Stadtführerin in St. Pölten
- seit 2010: Praktikum am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft im Rahmen des Projektes „Film. Stadt. Wien.“
- seit Dez. 2011: Mitarbeiterin am Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft im Rahmen des Projekts „mediawien“.
- Juni 2012: Wissenschaftlicher Vortrag beim Diskographentag der Gesellschaft für historische Tonträger in Hildesheim.