



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Les Liaisons dangereuses“ – Zwei US-amerikanische
Literaturverfilmungen im Vergleich

Verfasserin

Claudia Petz-Schmid

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. -Prof. Dr. Ulf Birbaumer

Vorwort

Die Idee zu dieser Diplomarbeit entstand bereits im Jahre 1989, als ich die beiden Filme *Dangerous Liaisons* und *Valmont* zum ersten Mal im Kino sah. Ich fand es faszinierend, wie zwei geniale Regisseure eine Romanvorlage auf derart unterschiedliche Weise verfilmt hatten und auch die Reaktionen von Publikum und Presse nicht unterschiedlicher hätten sein können. Der eine, Stephen Frears, landete mit seiner Version einen Riesenhit, der andere, Miloš Forman, wurde zum Buhmann – das war die Geburtsstunde der vorliegenden Arbeit.

Da die Umsetzung meines Projekts während der letzten Monate eine große Herausforderung für mich war, gilt mein besonderer Dank einigen Personen, die mir auf diesem steinigen Weg hilfreich zur Seite standen:

- Meinem Betreuer, Herrn Univ. Prof. Ulf Birbaumer, für seine unendliche Geduld und inhaltliche Unterstützung (trotz 400 km Entfernung), sein Verständnis und v.a. seine Motivation, die Arbeit unter Zeitdruck zu Ende zu bringen.
- Dem Team des SSS-tfm – ihr habt immer ein offenes Ohr für unsere Anliegen.
- Cecil, meinem Sohn, der mich ermutigte, die mühevoll gesammelten Fakten endlich zu Papier zu bringen.
- Annely und Carolina, für die ich in den letzten Wochen wenig Zeit hatte und die trotzdem Daumen drückten!
- Meinem Mann Jürgen, für seine immens große Liebe - Du warst meine wichtigste Stütze!
- Meiner Freundin Regina und ihrem Mann Heinz-Peter, für Kost und Logis in Wien.....und den besten Brunch der Welt.
- Und ein großes Dankeschön meiner Mutter, die mich in jeder Hinsicht immer unterstützt und an mich geglaubt hat. Dir widme ich diese Arbeit, denn du siehst – wo ein Wille ist, dort ist auch ein Weg!

Vorwort.....	1
1. Einleitung	4
2. Film – ein kurzer Überblick	7
2.1 Film als neues Medium.....	7
2.2 Der Spielfilm.....	8
2.3 Literaturverfilmung	9
3. Verfilmungen - Hintergründe	12
3.1 „Valmont“	12
3.1.1 Regie - Miloš Forman	12
3.1.2 Entstehung	12
3.2 „Dangerous Liaisons“	14
3.2.2 Regie – Stephen Frears	14
3.2.3 Entstehung	15
4. Inhalt – Handlung	17
4.1 Erzählbasis für die Adaptionen (Kurzinhalt)	18
4.2 Inhalt <i>Dangerous Liaisons</i> (Stephen Frears)	19
4.3 Inhalt <i>Valmont</i> (Miloš Forman)	21
4.4 Inhaltliche Unterschiede	23
4.4.1 Racheplan der Marquise – Entjungferung Céciles.....	24
4.4.2 Verführung Mme de Tourvel.....	25
4.4.3 Die Nacht mit der Marquise – die Wette.....	26
4.4.4 Das Finale	27
5. Ästhetik und Gestaltung.....	29
5.1 Räumliche und zeitliche Deskription	30
5.2 Kamera und Montage	31
5.2.1 Sequenzprotokoll.....	35
5.3 Die Briefe als filmisches Stilmittel	38
5.4 Komik	39

5.4.1	Visuelle Gags	39
5.4.2	Sprachliche Komik	41
5.5	Erotik	43
6.	Figuren	46
6.1	Genese der Hauptfiguren im Handlungsverlauf.....	48
6.1.1	Marquise de Merteuil	48
6.1.2	Vicomte de Valmont	53
6.1.3	Madame de Tourvel.....	59
6.1.4	Cécile de Volanges.....	64
7.	Fazit	70
7.1	Schlussbemerkung.....	73
8.	Filmografie	75
9.	Bibliografie/Quellen	76
9.1	Primärquellen.....	76
9.2	Sekundärliteratur	76
9.4	Internetquellen	80
10.	Anhang	81
10.1	Abbildungsverzeichnis.....	81
10.2	Pressestimmen	82
10.2.1	Pressespiegel: Quellen und Links	100
10.3	Abstract (deutsch).....	101
10.4	abstract (english).....	102
10.5	Curriculum Vitae	103
	Persönliche Daten	103
	Ausbildung	103

1. Einleitung

„Die Frage nach der Struktur ist hier die Frage nach den Teilen und Elementen, nach ihrem Stellenwert im Rahmen des Spielfilms als Gesamtheit, nach ihren Funktionen, nach den Relationen der Teile zueinander, und nach der Gesamtbedeutung, die sich aus einem Film als ästhetischem System möglicherweise interpretieren läßt.“¹

Das zentrale Gerüst eines Films stützt sich auf einzelne Komponenten, die für den Zusammenhalt des Gesamtwerkes verantwortlich sind. Dieses System unterliegt einer spezifischen Ordnung, deren Struktur das filmische Endprodukt maßgeblich prägt.²

Diese von Werner Faulstich attestierte Strukturierung des Films dient als Ausgangsbasis der vorliegenden Arbeit. Im Fokus des Interesses steht dabei das Aufzeigen bestimmter Analogien bzw. Divergenzen, die erst bei näherer Untersuchung einzelner Elemente evident werden. Als Analysebeispiele dienen die filmischen Adaptionen *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears) und *Valmont* (Miloš Forman), die sich beide an dem erotischen Briefroman *Les liaisons dangereuses* (1782) von Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos orientieren.³

Der Vergleich dieser Verfilmungen legitimiert sich nicht nur durch die Analogie des verfilmten Stoffes, sondern auch durch das beinahe zeitgleiche Erscheinen in den Kinos Ende der 90iger Jahre. Die werkgetreue Umsetzung der literarischen Vorlage spielt in diesem Projekt eine untergeordnete Rolle, da es sich hier ausschließlich um eine filmanalytische Arbeit handelt, die keinen literaturwissenschaftlichen Anspruch erheben möchte. Ebenso wird ein gattungstheoretischer Diskurs über die Qualität der Adaptionen in Bezug auf den Roman ausgespart. Die Prämisse liegt hauptsächlich auf dem Prozess der filmischen Erzählweise und der inhaltlichen Differenzierung. Dabei werden die Filme konsequent als eigenständige Endprodukte betrachtet, was das Negieren der Drehbücher ebenfalls rechtfertigt, deren Anweisungen häufig nur teilweise oder gar nicht umgesetzt sind.

¹ FAULSTICH, Werner. 1995. *Die Filminterpretation*. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht. S. 16

² vgl. ebenda. S.16

³ Diese skandalumwitterte literarische Publikation blieb seine einzige mit Breitenwirkung und sorgte immer wieder für kontroverse Interpretationen.

Methodik:

Zur übersichtlicheren Vorgangsweise werden zunächst drei komplexe Fragestellungen formuliert, die für die konkrete Zielsetzung der Arbeit am hilfreichsten erschienen. Der erste Teil der Untersuchung stützt sich auf den Inhalt und die darauf basierende Handlungsebene. Anschließend werden die ästhetischen Gestaltungsmittel näher beleuchtet, wobei anhand zweier kurzer Sequenzprotokolle die signifikanten Differenzierungen exakt und objektiv verifizierbar sind. Den Abschluss bildet die detaillierte Charakterisierung und Entwicklung der Hauptfiguren.

Diese Segmentierung schafft ein adäquates Analyseinstrument, um einerseits bestimmte Muster zu erkennen und andererseits explizit Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Verfilmungen zu markieren. Ziel soll es sein, mit Hilfe der Analyse, die subjektiven Überlegungen schrittweise in argumentativ nachvollziehbare Aussagen zu konvertieren, um letztlich eine Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses zu generieren.⁴

Um diesem Anspruch gerecht zu werden ergibt sich folgende Gliederung.

Vorerst wird im Kapitel 2 ein historischer und theoretischer Überblick zum Medium Film gegeben, wobei das Thema Literaturverfilmung ausführlicher behandelt wird, da es sich bei den analysierten Werken um filmische Adaptionen eines Romans handelt.

Kapitel 3 ergänzt den allgemeinen Teil mit näheren Details zu den Regisseuren und beschreibt die Entstehungsgeschichte bzw. die Produktion der Filme.

Die oben formulierten Prämissen bilden den Hauptteil dieser Arbeit und finden sich in den Kapiteln 4-5-6. Hier werden die Filmobjekte im Hinblick auf selektive Kriterien einer genauen Analyse unterzogen und die daraus resultierenden Ergebnisse präsentiert.

Am Schluss (Kapitel 7) werden schließlich weiterführende Überlegungen zum Resultat der Untersuchungen angestellt, sowie versucht, einen Ansatz für die Erstellung eines neuen Fragenkataloges zu konzipieren. Das Resümee versteht sich somit auch als Anstoß und Anreiz, um andersgestaltete Filmanalysen zu generieren.

⁴ vgl. KORTE, Helmut. 2010. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin. Erich Schmidt Verlag, S. 33

Die Filmtitel *Dangerous Liaisons* und *Valmont* sind in der vorliegenden Arbeit kursiv geschrieben.

Bei angeführten Zeitangaben einzelner Filmszenen wurde der Form h:min:sec (aufgrund der besseren Nachvollziehbarkeit) der Vorzug gegeben. Die dazugehörigen Filme sind durch die Bezeichnungen *DL* (= *Dangerous Liaisons*) sowie *V* (= *Valmont*) gekennzeichnet.

Bei allen personenbezogenen Bezeichnungen gilt die gewählte Form stets für beide Geschlechter! In Zitate wurde nicht eingegriffen.

2. Film – ein kurzer Überblick

2.1 Film als neues Medium

28. Dezember 1895 - im Salon Indien des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris findet die erste öffentliche Filmvorführung mit dem Kinematographen der Brüder Lumière statt. Dieses Datum gilt als Geburtsstunde des Films, eines Mediums, dessen Siegeszug durch die Kulturwelt des 20. Jahrhunderts nicht mehr aufzuhalten war. Obwohl Louis Lumière den Film *als eine Erfindung ohne Zukunft* bezeichnet haben soll⁵, konnte er sich als neue reproduzierende Kunstform etablieren und ist aus dem Spektrum moderner Medien in unserer Zeit nicht mehr wegzudenken. Nach über hundert Jahren hat sich Film längst von der Jahrmarktsattraktion zu einem selbständigem Wirtschaftszweig und einer eigenständigen Kunstform entwickelt.

„Noch vor dem Lesen lernen die meisten Kinder heute, den Fernsehapparat zu bedienen und Filme zu verstehen. Jugendsoziologen sprechen von einer fernsehsozialisierten Generation, die seit den sechziger Jahren herangewachsen ist und die sich von den durch das Buch sozialisierten Generationen, ihren Eltern und Großeltern unterscheidet. Der Gebrauch des Fernsehens und das Sehen von Filmen scheint heute eine Selbstverständlichkeit.“⁶

Heutzutage muss diese Aussage ergänzt werden. Durch den Gebrauch von Smartphones, Tablets und Computern bilden diese neuen technischen Errungenschaften ebenfalls eine Plattform für das Medium Film. Neben Fernsehen (in Farbe, Stereo und HD-Qualität) und Kino (Dolby Surround Tonsysteme, 3-D Filme) nutzen Kinder und Jugendliche sowie viele Erwachsene diese „Begleiter“ zum Abspielen von Filmen - kurze Videos auf YouTube ebenso wie Spielfilme in voller Länge. Somit blickt die „Siebente Kunst“ nicht nur auf eine der kürzesten und rasantesten Entwicklungsgeschichten zurück, sondern ist als audiovisuelles Medium auch schnell verfügbar und jederzeit abrufbar geworden. Das Medium Film ist Teil unseres täglichen Lebens geworden, doch die Art und Weise wie er konsumiert wird, lässt die Bezeichnung *visuelle Kunstform* zu Unrecht in den Hintergrund treten.

„Quantitativ gesehen hat das Kunstwerk umso mehr potentiellen Effekt, je mehr Menschen es betrachten. Qualitativ gesehen steht es in der Macht des Betrachters/Rezipienten, den

⁵ vgl. MONACO, James. 1980. *Film verstehen*. Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. S. 30

⁶ HICKETHIER, Knut. 1996. *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart-Weimar. Verlag J.B.Metzler. S. 1

*Gesamtwert des Werkes zu vergrößern, indem er ein anspruchsvollerer, kreativer oder sensibler Teilnehmer am Prozess wird.*⁷

2.2 Der Spielfilm

Waren Filmvorführungen in ihren Anfangszeiten noch von Jahrmarktcharakter mit Artisteneinlagen geprägt, als Schausteller mit Wanderkinos durchs Land zogen, um die Sensations- und Schaulust der Menschen zu befriedigen, ließen sich bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts die ersten Kinobetreiber an fixen Standorten nieder. Durch die Gründung von Produktionsfirmen wurden erste längere Spielfilme gedreht.⁸

Somit ist die Institution *Kino* primär verantwortlich für die Entstehung des Spielfilms im heutigen Sinne. Geschichten werden durch lebende Bilder erzählt. Das narrative Element ist im Film auch sehr viel stärker als in irgendeiner anderen dramatischen Kunst ausgeprägt.⁹ Im Laufe der Zeit entwickelten sich unterschiedliche ästhetische Erzählstrukturen sowie die Entstehung verschiedener Genres. Film fungiert bis heute als erzählendes, berichtendes audiovisuelles Medium für den Massenkonsum – unbestritten eines der wichtigsten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation.

Bereits in den 80er Jahren merkte Knut Hickethier an, dass fiktionale Produktionen im Fernsehen ein Millionenpublikum erreichen, wie dies im Kino nicht mehr möglich ist. Film als Unterhaltungskunstform für das *gemeine Volk*, leicht verständlich und seine Rezeption von kürzerer Dauer als das Lesen eines Buches. Deshalb hält sich auch heute noch die hartnäckige Meinung, dass Film nicht zu den intellektuellen Künsten zu zählen sei. Der Durchschnittszuschauer erkennt nicht, was dahinter steckt. Eine komplexe Infrastruktur wie Produktion und Distribution, Einsatz aufwendiger technischer Hilfsmittel und ein Team qualifizierter Profis machen Film zu einer sehr kostenaufwendigen Kunst.

In Österreich und Deutschland ist die Dominanz amerikanischer Filme, sog. Blockbuster, ungebrochen.

⁷ MONACO, James. 1980, S. 27

⁸ vgl. ALMER, Daniela, Juli 1999. Diplomarbeit: *Repräsentationsformen der Geschlechterdifferenz in Literatur und Film*, Universität Wien S. 43-44

⁹ vgl. MONACO, James. 1980. S. 19

„Hier hat sich ein eher am spektakulären Inhalt, an der Opulenz der Ausstattung, dem Einsatz von special effects orientierter Filmstil durchgesetzt, der vor allem ein junges Publikum (14 bis 35 Jahre) ansprechen will. Der ästhetisch anspruchsvolle deutsche Kinofilm (z.B. von Wim Wenders, Alexander Kluge, Werner Herzog) hat es im Kino schwer und erreicht dort oft nur ein kleines Publikum.“¹⁰

Produzierte man früher vorrangig Spielfilme fürs Kino, werden heute in gleicher Weise Fernsehfilme gedreht. Die meisten Kinofilme werden früher oder später am TV-Bildschirm ausgestrahlt bzw. kommen in den DVD-Vertrieb und Verleih. D.h. die Leute müssen nicht mehr den Weg ins „Filmtheater“ auf sich nehmen, um aufwendig produzierte Hollywood-Filme zu sehen. Das Vorhandensein eines Fernsehapparates und eines DVD-Players in jedem Durchschnittshaushalt hat den Konsum von Spielfilmen nachhaltig verändert. Wir können Filme rund um die Uhr, in unseren eigenen vier Wänden, alleine anschauen. Die Filmvorführung ist zum Massenmedium auf der Couch geworden.

Trotz unseres veränderten Konsumverhaltens hat das Kino als soziale Institution für das Filmerlebnis keinesfalls ausgedient.

Wird Kinobesuch als ergänzende Freizeitaktivität betrachtet, besteht zwischen Fernsehen und Kino keine erbitterte Rivalität, sondern es manifestiert sich tendenziell eine harmonische Wechselbeziehung. Das Konzept der einmaligen Filmrezeption im Kino wird auf diese Weise durch eine wiederholbare Konsumation im eigenen „Heimkino“ ergänzt.

2.3 Literaturverfilmung

„Lesen ist Kino im Kopf“ – diese Aussage könnte schon die Erklärung für das Verfilmen literarischer Vorlagen sein. Beim Lesen entwickelt unsere Phantasie aus geschriebenen Worten eine eigene visuelle Vorstellung. Wir verknüpfen Figuren, Räume und Schauplätze mit realen Bildern und lassen diese in unserem Kopf lebendig werden. Wir lassen praktisch das Gelesene als Film ablaufen.

Bei der Literaturverfilmung wird ein medienspezifisches Produkt, der Roman, in ein anderes, den Film, transformiert.

¹⁰ HICKETHIER, Knut.1996. S. 181

„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, dass er seine engste Verbindung mit dem Roman geknüpft hat (...) Film und Roman erzählen beide lange Geschichten mit einer Fülle an Details, und sie tun dies aus der Perspektive des Erzählers (...) Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht oder erzählt werden (...).“¹¹

Film besitzt die Fähigkeit mit spezifischen Mitteln literarische Erzählungen wiederzugeben und schöpft somit aus einem ungeheuer großen Reservoir an Geschichten, die für das eigene filmische Erzählen adaptiert werden. Die Literarisierung ebnet für den Film den Zugang zur etablierten Institution Kunst und Literatur.¹² Lange Zeit wurde die Gattung Film als eine der Literatur unterlegene Ausdrucksform betrachtet und Verfilmungen literarischer Werke wurden gerne als kläglicher Versuch einer Transkription in ein neues Medium bezeichnet.¹³

Die Verfilmung eines erfolgreichen Buches ist meist auch Garant für einen kommerziellen Erfolg im Kino. Man erreicht überdies eine Zielgruppe, die an der Erzählung in literarischer Form nicht interessiert ist. Andererseits verhilft die Literaturverfilmung dem Buch zu größerer Verbreitung und zur Steigerung seines Bekanntheitsgrades.

„So schuf sich der Film allmählich einen Eintritt in die Hochkultur, in der er ein alternatives Medium für den Schriftsteller darstellt – ähnlich dem Theater, Radio und Fernsehen. Ebenfalls erweist der Film sich als bedeutungsvoller Verbreiter literarischer Werte, eine Aufgabe, zu der auch das Fernsehen beiträgt...“¹⁴

Hervorzuheben ist auch der Unterschied, welches Werk als filmische Vorlage herangezogen wird. Klassiker- und Bestseller-Verfilmungen haben sich in besonderem Maße etabliert, *weil der Film hier offenbar in einer mehr oder weniger vorausgesetzten Relation zu einer literarischen Vorlage funktioniert, die als bekannt angenommen wird.*¹⁵ In diesem Fall dominiert der Begriff *Verfilmung* die Bezeichnung *Film*. Der Bekanntheitsgrad des Originalwerks steht übergeordnet der filmischen Umsetzung und dient gleichzeitig als Werbeinstrument für den Kinobesuch.

Im Gegensatz zu Filmen, die zwar eine literarische, jedoch weitgehend unbekannte Vorlage haben, erwarten die Zuseher von populären Roman-Verfilmungen auch eine gewisse Art der

¹¹ MONACO, James. 1980. S. 40

¹² vgl. PAECH, Joachim. 1997, *Literatur und Film*, Stuttgart-Weimar. Verlag J.B.Metzler. S. IX (Vorwort)

¹³ vgl. SEIFERT, Sabine. 1998. *Metamorphosen der siebten Kunst*, Bonn. Romanistischer Verlag. S. 7

¹⁴ SCHEPELERN, Peter. 1993. *Gewinn und Verlust, Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. in: JØRGENSEN; Sven-Aage, SCHEPELERN; Peter (Hrsg.): *Verfilmte Literatur, Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe Institut Kopenhagen 1992*. Kopenhagen. Wilhelm Fink Verlag. S. 25

¹⁵ vgl. ebenda. S. 26

Werktreue. Das Publikum tendiert zum Wiedererkennungseffekt und vergleicht instinktiv das Literaturwerk mit dem Film – vorausgesetzt, die literarische Vorlage ist bekannt. Der Zuschauer vergisst, dass die zeitliche Spanne eines Romans im Film nicht reproduzierbar ist. Bei der narrativen Übertragung vom Buch zum Film gehen zwangsläufig Details verloren. Die Verfilmung muss sich auf eine kürzere, geraffte Erzählung beschränken, hat jedoch technische Möglichkeiten der visuellen Umsetzung, die der Roman nicht hat.

„Die Verfilmung ist ein Schnittpunkt der literarischen und der filmischen Institution, die erfolgreichste, aber auch umstrittenste Begegnung zweier erzählender Medien, die man als Vertreter der alten und der neuen Kultur sehen kann.“¹⁶

Kurzgeschichten wie „*The curious case of Benjamin Button*“ (von F. Scott Fitzgerald), Bestseller zeitgenössischer Autoren, z.B. „*The Cider House Rules*“ (von John Irving) oder Klassiker der Weltliteratur wie William Shakespeares „*Hamlet, A Midsummer Night's Dream, Much ado about nothing*“ dienten bereits als Vorlagen filmischer Adaptionen und sind Beispiele dafür, dass bekannte Erzählungen ebenso erfolgreiche Filme sein können.

Literaturverfilmungen sind somit eine besondere Form von Film und gleichsam ein neu entstandenes Konstrukt durch Umwandlung eines wortsprachlichen in ein audiovisuelles Medium. Dies unterstreicht Gaby Schachtschabels These, dass Literaturverfilmung nicht allein als Rezeptionsform ihrer Vorlage betrachtet werden kann, sondern als eigenständiger Werktext mit eigenem dynamischem Objekt eingestuft werden muss.¹⁷

Adaption als eigenständige, neue Form filmischen Schaffens unterliegt daher keinerlei Zwängen und Regeln, da sie als autonome Strömung innerhalb der Filmkunst für sich selbst steht.

In der vorliegenden Arbeit wird der Roman „*Les liaisons dangereuses*“ von Choderlos de Laclos zur Vervollständigung eines Gesamtbildes erwähnt und kurz erläutert, da er die literarische Vorlage der beiden Verfilmungen „*Dangerous Liaisons*“ und „*Valmont*“ bildet. Milos Formans und Stephen Frears' Adaptionen werden in weiterer Folge als eigenständige Filmkunstwerke angesehen und als solche bearbeitet.

¹⁶ vgl. ebenda. S. 20

¹⁷ vgl. SCHACHTSCHABEL; Gaby: 1984. *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder.* Frankfurt/Main

3. Verfilmungen - Hintergründe

3.1 „Valmont“

3.1.1 Regie - Miloš Forman

Miloš Forman, am 18. Februar 1932 in Čáslav (Tschechoslowakei) als Jan Tomáš Forman geboren, wurde geprägt durch den frühen Verlust seiner Eltern. Seine Mutter kam im Konzentrationslager Auschwitz ums Leben, sein Vater in Buchenwald - zuvor war er Zeuge der Verhaftung durch die Gestapo. Er wuchs bei Verwandten auf, besuchte ab 1945 ein Eliteinternat und studierte anschließend an der Prager Filmhochschule. Der stets politisch kritisch denkende Regisseur musste während des Prager Frühlings in die USA emigrieren und ist seit 1975 amerikanischer Staatsbürger.

In der Tschechoslowakei arbeitete Forman häufig mit Laiendarstellern, was seine Regiearbeit bzw. seinen Umgang mit professionellen Schauspielern stark beeinflusst hat.

„Für mich ist die Glaubwürdigkeit menschlichen Verhaltens auf der Leinwand sehr wichtig. Sobald die Glaubwürdigkeit von Gefühlen wie: »Das ist geprobt, und sie machen es, ohne nachzudenken«, erschüttert wird, ist es für mich vorbei.“¹⁸

Für die Filme *Einer flog über das Kuckucksnest* (1975) und *Amadeus* (1985) gewann er jeweils den Regie Oscar.¹⁹

3.1.2 Entstehung

„Man kann in einem Film kurze, unwiederholbare Momente sehen,.....Hin und wieder sieht man solche Momente in amerikanischen Filmen. Ich liebe diese Momente sehr, denn sie sind vermutlich das einzige, wodurch der Film sich eindeutig von jedem anderen Medium unterscheidet.“²⁰

Eigenen Aussagen zufolge sah Forman Christopher Hamptons Bühnenadaption von *Les Liaisons Dangereuses* im Theater und war erstaunt über dessen freie Interpretation und

¹⁸ OUMANO, Ellen. 1989. *Filmmacher bei der Arbeit*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. S. 149

¹⁹ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Milo%C5%A1_Forman, 31.10.2014

²⁰ OUMANO, Ellen. 1989. S. 148

inhaltliche Änderungen. Als Student an der Filmhochschule musste er den Briefroman von Choderlos de Laclos lesen und hatte den Inhalt ganz anders in Erinnerung. Neugierig las er das skandalumwitterte Buch erneut und stellte fest, dass Hampton so originalgetreu wie nur möglich sein Theaterstück konzipiert hatte.

„Es dauerte vier Jahre, bis ich nach Amadeus eine Geschichte fand, die mir diesen plötzlichen Gefühlsstoß versetzte, der sich dann einstellt, wenn ein anderer klar ausdrückt, was man selbst nur vage empfunden oder anders gedacht hat.“²¹

Fasziniert von der Geschichte um Rache, Liebe und Intrigen wollte er Christopher Hampton als Drehbuchautor für eine Neuverfilmung der *Liaisons Dangereuses* gewinnen. Doch ein Missverständnis bei der Terminvereinbarung verhinderte ein Treffen der beiden und so verließ sich Forman bei der Verfassung des Skripts auf die bewährte Zusammenarbeit mit Jean-Claude Carrière.²² Die Wahl des Filmtitels fiel auf *Valmont*, da er für Forman die eigentliche Hauptfigur darstellt.

„Ich übertrage jedesmal meine zärtlichsten Gefühle und Phantasien auf die Frauen in meinen Filmen.....Auf dieses seltsame Hin und Her von Gefühlen, diese nicht vollzogene Betörung, die ich praktisch bei allen meinen Filmen erlebt habe, stützte ich mein Verständnis von dem rätselhaften Band zwischen Valmont und de Merteuil. Ich hatte ein klares Bild von den Figuren und ihren Beziehungen, ich konnte den Film besetzen.“²³

Die Idealbesetzung der Mme de Merteuil sah der Regisseur in Michelle Pfeiffer – ihre kühle Schönheit und ihr zurückhaltender Charme machten sie für ihn zur perfekten Verkörperung der anbetungswürdigen Intrigantin. Aber sie hatte bereits die Rolle der Mme de Tourvel in Stephen Frears Verfilmung angenommen und so verpflichtete Forman schließlich die damals noch relativ unbekannte Annette Bening für die weibliche Hauptrolle.

„- sie war ideal für eine Frau, die sich durch ihr Aussehen, ihren Verstand und ihren skrupellosen Mut in die High Society des monarchistischen Frankreich hochgearbeitet hatte.“²⁴

Die Rolle des Valmont bekam der britische Schauspieler Colin Firth, da Forman einen jungen Engländer für die Darstellung des aristokratischen Verführers gesucht hatte.

²¹ FORMAN, Miloš, NOVAK, Jan. 1994 *Rückblende: Erinnerungen*. Hamburg. Hoffmann und Campe Verlag. S. 377

²² siehe ebenda. S. 378

²³ siehe ebenda. S. 380

²⁴ siehe ebenda. S. 381

Meg Tilly, die aufgrund einer Sportverletzung in Formans *Amadeus* die Rolle der Constanze Mozart nicht übernehmen konnte, war von Anfang an seine erste Wahl für die Besetzung der tugendhaften Mme de Tourvel.

Für die jungen Liebenden Cécile und Danceny verpflichtete er die erst vierzehnjährige Fairuza Balk und den sechzehnjährigen Henry Thomas, dem Kinderstar aus E.T.

„....ich war entschlossen, entsprechend den Romanfiguren möglichst junge Schauspieler zu verpflichten, denn echte Unschuld – die Neugier, die Nervosität, das Bluffen und die sexuelle Unbeholfenheit – läßt sich nur äußerst schwer wieder erlangen, wenn sie mal verschwunden ist.“²⁵

Als Miloš Forman im Sommer 1988 mit seiner Produktion in Frankreich begann, hatte Frears gerade die Dreharbeiten für seine *Gefährlichen Liebschaften* abgeschlossen. Forman, dem das Drehbuch zu Stephen Frears Verfilmung in die Hände gespielt wurde, weigerte sich es zu lesen, da er seine Adaption nicht an der anderen messen wollte.²⁶

3.2 „Dangerous Liaisons“

3.2.2 Regie – Stephen Frears

Stephen Frears wurde am 20. Juni 1941 in Leicester, Großbritannien, als Sohn einer jüdischen Sozialarbeiterin und eines praktischen Arztes geboren. Nach einem Jura-Abschluss in Cambridge widmete er sich jedoch seiner Leidenschaft, der Theater- und Filmarbeit.²⁷ Er wird gerne als vielseitiger Film-Handwerker bezeichnet und seine Karriere ist vom ständigen Wechsel zwischen Fernseh- und Kinoproduktionen gekennzeichnet.

„Stephen Frears hat durch seine lange TV-Arbeit eine fundierte Ausbildung zum Regisseur erhalten, besonders, wie er selbst meint, im Hinblick auf Schauspielerführung und Kooperation mit Drehbuchautoren.“²⁸

²⁵ siehe ebenda, S. 382

²⁶ vgl. ebenda, S. 382

²⁷ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Stephen_Fears, 02.11.2014

²⁸ BECHMANN, Helga. 1996. *Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten*. München. Diplomica Verlag GmbH. S.8

Der internationale Durchbruch gelang ihm mit *Mein wunderbarer Waschsalon* im Jahre 1985, der ursprünglich als Fernsehfilm gedreht worden war, aber aufgrund seines großen Erfolges auf dem Filmfestival in Edinburgh den Weg in die Kinos fand. Es folgte eine Vielzahl international erfolgreicher low-budget-Produktionen - provokante Milieustudien, deren kritische Anspielungen auf den „Thatcherismus“ offensichtlich waren. Frears zählt zu den führenden Vertretern des *New British Cinema* und machte sich einen Namen als Regisseur von Anti-Thatcher Filmen.

Dangerous Liaisons (1988) war seine erste große Hollywood Produktion. Nach zwei Oscar-Nominierungen (*The Grifters*, 1990 und *The Queen*, 2006) wurde Frears 2011 mit dem Europäischen Filmpreis für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

3.2.3 Entstehung

Erstmalig Abstand von seinen bevorzugten „britisch sozialkritischen“ Themen nahm Stephen Frears mit seiner ersten, US-amerikanischen Großproduktion *Dangerous Liaisons*. Der Engländer Christopher Hampton, Co-Produzent des Hollywoodstreifens, schrieb seine Theateradaption von Choderlos de Laclos' Roman für das Drehbuch um und schlug Frears als Regisseur vor. Frears hatte den Ruf eines „writer's director“, da er sich aus der Zeit seiner TV-Produktionen stets den Respekt vor der Drehbuchvorlage bewahrt hatte, sowie die Zusammenarbeit mit dem Autor am Set sehr schätzte.²⁹ Hampton ließ zahlreiche Britizismen in den Dialogen erhalten, um den „unamerikanischen“ Charakter des Films besser zu unterstreichen.³⁰

Die Hauptrollen besetzte Frears mit US-amerikanischen Schauspielern, da diese in den Vereinigten Staaten und Europa größeren Bekanntheitsgrad besitzen und Garant für einen Erfolg im Kino liefern sollten.

John Malkovich in der Rolle des Valmont und Glenn Close als Mme de Merteuil hatten beide Bühnenerfahrung, die Frears für die Besetzung der Protagonisten bevorzugte. Für die Rolle der Mme de Tourvel, entschied sich der britische Hollywood-Neuling für Michelle Pfeiffer, der erst ein Jahr zuvor der internationale Durchbruch mit ihrer Rolle in *Die Hexen von Eastwick* gelungen war.

²⁹ vgl. BECHMANN, Helga. 1996. S.8

³⁰ vgl. siehe ebenda

In nur zehn Wochen und mit einem, für Hollywood-Verhältnisse, geringen Budget von US-\$ 15 Millionen war der Film abgedreht und wurde bei der alljährlich stattfindenden Oscar-Verleihung 1988 in Los Angeles in sieben Kategorien nominiert. *Bestes adaptiertes Drehbuch* (Christopher Hampton), *Bestes Szenenbild* (Stuart Craig, Gérard James) und *Bestes Kostümdesign* (James Acheson) wurden mit den begehrten Trophäen ausgezeichnet. Bei der Berlinale 1989 lief *Dangerous Liaisons* als Eröffnungsfilm und erhielt im gleichen Jahr den Goldenen Gilde-Preis. 1990 wurde er mit einem César als bester ausländischer Film prämiert.³¹

³¹ vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Gef%C3%A4hrliche_Liebschaften_\(1988\)#cite_note-2](http://de.wikipedia.org/wiki/Gef%C3%A4hrliche_Liebschaften_(1988)#cite_note-2), 02.11.2014

4. Inhalt – Handlung

Beide Verfilmungen orientieren sich im Prinzip an Choderlos de Laclos' Briefroman *Les Liaisons dangereuses*. Im Mittelpunkt stehen die Rachepläne und Intrigen zweier Angehöriger des französischen Adels, die stellvertretend für den libertinen Lebensstil im 18.Jhdt. stehen. Sowohl Frears als auch Forman stellen die Interaktionen der beiden Hauptakteure, Merteuil und Valmont, in den Mittelpunkt ihrer Verfilmungen und die weitere Handlungsabfolge wird dabei vorrangig von den bereits zu Beginn gefassten Plänen der Protagonisten bestimmt: die Rache an einem ehemaligen Liebhaber durch die Entehrung bzw. Entjungferung seiner zukünftigen Braut und die Verführung einer verheirateten, moralisch unantastbaren Frau. Auch lassen beide Regisseure die Zuschauer zunächst über die tatsächlichen Absichten Merteuils im Unklaren. Valmont und Merteuil werden fast bis zum Ende als ebenbürtige Meister der Intrige charakterisiert und scheinen als „perfektes Team“ zu agieren.

„Das Streben der beiden Intriganten nach geistiger Freiheit und autonomer Selbstbestimmung verschmilzt also aufs engste mit ihrem ausgeprägten Distinktionsbedürfnis, mit ihrem Bedürfnis nach absoluter Überlegenheit (...). Sogar der libertine Weggefährte wird bald als potentielle Bedrohung der eigenen Unabhängigkeit gefürchtet und zum Rivalen deklariert. So artet das ursprünglich zum Zwecke der Realisierung eines libertinen Ideals geschlossene Bündnis schließlich in einem erbitterten Kampf aus.“³²

Die Erzählbasis beruht auf zwei voneinander unabhängigen Handlungssträngen, die im Laufe der erzählten Geschichte geschickt miteinander verwoben werden:

- 1) Handlungsstrang – Verführung von Mme de Tourvel durch Valmont
- 2) Handlungsstrang – Entjungferung von Cécile durch Valmont

Beide geplante Vorhaben bringen das intrigante Spiel der Protagonisten eigentlich erst ins Rollen, denn zunächst hatte jeder der beiden Hauptakteure jeweils nur einen Plan gefasst, der seinen persönlichen Zwecken diene. Erst verschiedene Ereignisse bilden die Grundlage für die Verflechtung beider Erzählstränge.

³² MORAWETZ, Monika. 1990 *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts: Richardson's Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons Dangereuses*. Tübingen. Gunter Narr Verlag S.117

Trotz der gemeinsamen Romanvorlage und der Beibehaltung der Hauptfiguren, entwickeln Forman und Frears rund um die Erzählbasis zwei unterschiedliche Storys. Die dramaturgischen und inhaltlichen Differenzierungen verleihen den beiden filmischen Erzählungen völlige Eigenständigkeit, auf die in den nachfolgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.

„Dramaturgie hat also die Aufgabe, die Kette von Ereignissen, in denen Personen handeln, so zu gestalten, dass bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten bei den Zuschauern angeregt werden. Es wird Wissen aufgebaut, und es werden Gefühle hervorgerufen. Die dramaturgische Gestaltung einer Erzählung macht diese z.B. spannend, komisch oder bedrohlich.“³³

4.1 Erzählbasis für die Adaptionen (Kurzzinhalt)

Mme de Merteuil versucht den Vicomte de Valmont zu überreden, sie bei ihrem Vorhaben zu unterstützen, die junge Cécile de Volanges zu verführen, um sich an ihrem ehemaligen Liebhaber zu rächen. Diese soll nicht jungfräulich in die Ehe mit Merteuils Verflorenem gehen, sodass er zum Gespött der Leute würde. Doch Valmont fühlt sich in seiner Ehre gekränkt, denn die gestellte Aufgabe wäre ein zu leichtes Spiel für ihn. Verfolgt er jedoch vorerst andere Pläne - die Verführung der verheirateten Mme de Tourvel, die für ihre Tugend und hohe Moral bekannt ist. Merteuil verspricht Valmont eine Liebesnacht, wenn er bei Mme Tourvel erfolgreich war.

Merteuil und Valmont fungieren auch als Vertraute von Cécile und ihrem Musiklehrer Danceny, zwischen denen eine heimliche Liebschaft entbrannt ist. Sie ermöglichen einen ungehinderten Briefverkehr zwischen den jungen Liebenden und sind auf diese Weise über alle Aktivitäten uneingeschränkt informiert.

Valmont verführt schließlich die unschuldige Cécile, um sich an deren Mutter zu rächen – sie war die geheimnisvolle Briefeschreiberin, die Mme de Tourvel vor ihm gewarnt hatte und dadurch seine Eroberungspläne durchkreuzte.

Nach der erfolgreichen Verführung von Mme de Tourvel und der nachfolgenden Beendigung dieses Liebesverhältnisses, fordert Valmont seine Belohnung bei Mme de Merteuil ein. Als

³³ MIKOS, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH. S.49

diese sich jedoch weigert, werden die zuvor Verbündeten zu erbitterten Rivalen. Merteuil erzählt Danceny, der inzwischen ihr Liebhaber geworden ist, von der Beziehung zwischen Valmont und Cécile. Danceny fordert den Vicomte zum Duell und tötet ihn.

4.2 Inhalt *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears)

Zu Beginn besucht der Vicomte de Valmont die Marquise de Merteuil, welche gerade Besuch von ihrer Cousine Mme de Volanges und deren Tochter Cécile hat. Als Merteuil und Valmont alleine sind, unterbreitet sie ihm einen verwegenen Plan, für dessen Ausführung sie seine Hilfe benötige. Der Vicomte, ein Meister der Verführung und für seinen zweifelhaften Ruf bekannt, soll die unschuldige Cécile, die vor kurzem aus dem Kloster heimgekehrt ist, verführen. Die Marquise möchte sich an ihrem ehemaligen Liebhaber Bastide³⁴ rächen, der sie für eine andere verlassen hat und nun Cécile, unerfahren und noch jungfräulich, heiraten wird.

Valmont lehnt empört ab, da ihm diese Aufgabe als zu leicht erscheint und er andere Pläne hätte.

V.: „Ein Mädchen, das nichts gesehen hat, das nichts weiß. Das vor Neugier brennt.“³⁵

Er beabsichtige die überaus tugendhafte, verheiratete Mme de Tourvel, die auf dem Landsitz seiner Tante Mme de Rosemonde weilt, zu verführen. Merteuil verspricht ihm nach dieser geglückten Eroberung eine Liebesnacht, fordert aber im Gegenzug dafür einen schriftlichen Beweis.

Während Valmont mit allen Mitteln versucht, die Gunst Tourvels zu gewinnen, arrangiert Mme de Merteuil Harfenunterricht für Cécile mit dem jungen attraktiven Musiklehrer Danceny, und fädelt dadurch eine heimliche Liebschaft zwischen den beiden ein. Auf diese Weise gewinnt sie Céciles Vertrauen und weiß über die Korrespondenz der jungen Liebenden Bescheid.

Mithilfe seines Dieners Azolan zwingt Valmont Julie, die Zofe Mme de Tourvels, zur Herausgabe aller empfangener Briefe ihrer Herrin und erfährt somit, dass Mme de Volanges,

³⁴ Bastide heißt im Roman Gercourt

³⁵ DL: 08:25

ihn in einen schlechten Licht darstellt und dadurch seine Eroberungspläne durchkreuzt. Er willigt nun doch ein, Cécile zu entehren, um sich an ihrer Mutter zu rächen.

Da seine Verbündete Merteuil die Liebschaft zwischen Cécile und Danceny verraten hat, begibt sich Mme de Volanges mit ihrer Tochter auf das Schloss zu Mme de Rosemonde, wo Valmont ungestört als Vertrauter Céciles und Überbringer der geheimen Liebesbriefe agieren kann. Durch Besitz eines Zweitschlüssels (unter Mithilfe Céciles) verschafft er sich eines Nachts Zutritt zu ihrem Schlafzimmer und verführt die zukünftige Braut Bastides. Cécile bittet Merteuil in einem verzweifelten Brief um Rat und die Marquise eilt zur ihr aufs Land. Sie überzeugt das junge Mädchen, die Beziehung zu Valmont fortzusetzen, ihrer Mutter vorzuspielen, Danceny wäre vergessen, und der Heirat mit Bastide stehe nichts mehr im Wege (M: „Sie werden feststellen, dass es mit der Scham wie mit dem Schmerz ist – beides fühlt man nur beim ersten Mal.“)³⁶ Valmont führt somit seinen sexuellen Unterricht ungestört fort und versucht weiterhin, Mme de Tourvel von seiner Tugend zu überzeugen, um ihren Widerstand zu brechen.

Als er endlich das ersehnte Liebesgeständnis Tourvels erreicht und sie sich Ihm hingeben will, nützt er die Situation nicht aus und verlässt ihr Zimmer. Tourvel schüttet Mme de Rosemonde ihr Herz aus und verlässt in derselben Nacht das Schloss.

R: „Die, die am meisten Liebe verdienen, werden von ihr am wenigsten glücklich gemacht!“³⁷

Valmont beauftragt seinen Diener Tourvel zu beschatten, um über all ihre Schritte informiert zu sein. Bei einem Treffen, das von Pater Anselm zwecks einer Versöhnung arrangiert wurde, erliegt Tourvel schließlich Valmonts Liebeswerben (T: „Sie haben recht. Ich kann auch nur leben, wenn ich Sie glücklich mache. Darum verspreche ich, keine Gegenwehr mehr, und auch niemals Reue“)³⁸

Als Valmont der Marquise von seinem Triumph berichtet und seinen versprochenen Preis einfordert, besteht sie jedoch auf dem schriftlichen Beweis. Merteuil verlässt mit ihrem neuen Geliebten – dem Chevalier Danceny – Paris, während Valmont sich weiterhin mit Cécile und Mme de Tourvel vergnügt.

³⁶ DL: 51:48

³⁷ DL: 1:06:21. R=Mme de Rosemonde zu Tourvel.

³⁸ DL: 1:16:40

Gleich nach Merteuils Rückkehr überrascht Valmont sie im Bett mit Danceny und übergibt ihr den besagten Brief. Unter vier Augen informiert er Merteuil über Céciles Fehlgeburt und beharrt erneut auf die Einlösung der versprochenen Liebesnacht. Sie, die Valmont noch immer liebt, erzählt die Geschichte eines Freundes, der seine Geliebte mit den Worten „Dagegen bin ich machtlos!“ verließ, um nicht zum Gespött der Leute zu werden.

Am darauffolgenden Tag beendet Valmont seine Beziehung zu Tourvel mit eben diesen Worten und begibt sich erneut zu Merteuil, um die Nacht bei ihr zu verbringen. Danceny, den sie eigentlich erwartet hat, wurde vom Vicomte zu Cécile geschickt. Eine nochmalige Weigerung mündet in einem heftigen Streit und endet schließlich mit einer Kriegserklärung durch Merteuil.

Danceny, der von der Marquise über die Liaison zwischen Cécile und Valmont informiert wurde, fordert den heuchlerischen Vertrauten zum Duell und tötet ihn. Sterbend übergibt ihm Valmont die Korrespondenz der Marquise zur Verbreitung ihrer Intrigen und bittet ihn, die schwer kranke Tourvel im Kloster zu besuchen. Valmont gesteht seine Liebe zu Mme de Tourvel ein und bedauert, diese auf derart grausame Art und Weise verletzt zu haben. Nach dem Überbringen der Botschaft durch den Chevalier verstirbt auch Tourvel.

Am Ende steht der gesellschaftliche Ruin der Marquise de Merteuil, die bei einem Besuch in der Oper vom Publikum ausgebuht wird.

4.3 Inhalt *Valmont* (Miloš Forman)

Cécile wird von ihrer Mutter und Mme de Merteuil aus dem Kloster geholt, weil sie ihren zukünftigen Gatten, dessen Identität noch geheim ist, kennenlernen soll. Das junge Mädchen wird in die Obhut der Marquise übergeben, die sie mit allen gesellschaftlichen Gepflogenheiten vertraut machen soll. Bei einem Opernbesuch begegnen die beiden dem Vicomte de Valmont, der seine Tante auf dem Land besuchen möchte und die Marquise bittet, ihn zu begleiten. Doch Merteuil zieht es vor in Paris zu bleiben, um sich mit ihrem Liebhaber, dem Comte de Gercourt, zu vergnügen.

Während eines Festes bittet Cécile die Marquise, die mittlerweile eine vertrauenswürdige Freundin geworden ist, herauszufinden, wen sie heiraten soll. Bestürzt stellt sie fest, dass es

ihr eigener Liebhaber Gercourt ist, der sie in letzter Zeit auch immer mehr vernachlässigt hatte.

Aus gekränktem Stolz und von Eifersucht getrieben reist Merteuil auf den Landsitz von Mme de Rosemonde und bittet Valmont um Hilfe: Er solle Cécile die Jungfräulichkeit rauben, um Gercourt dadurch der Lächerlichkeit preiszugeben.³⁹ Doch Valmont lehnt ab, da diese Aufgabe unter seiner Würde sei und er sich auf die Eroberung der schönen und tugendhaften Mme de Tourvel konzentrieren möchte. Die Marquise, überzeugt von seinem Scheitern, schließt mit Valmont eine Wette ab: Wenn er Erfolg hat, schenkt sie ihm eine Nacht, wenn nicht, muss er sich ins Kloster begeben.

Wieder zurück in Paris erfährt Merteuil von den heimlichen Liebesbriefen zwischen Cécile und ihrem Harfenlehrer Danceny – ihre Mutter fand die Briefe mittels eines Zweitschlüssels im versperrten Schreibtisch ihrer Tochter. Sie ermutigt Cécile diese Liaison zu intensivieren und verrät aber Mme de Volanges das Geheimnis des Briefaustausches – die jungen Liebenden verstecken die Briefe zwischen den Saiten der Harfe.

Während die Marquise mit Mme de Volanges in der Oper ist, arrangiert sie ein Treffen zwischen Cécile und Danceny, in der Hoffnung, sie würden die Gelegenheit für ein Liebesspiel nutzen. Doch als Mme de Volanges bereits in der Pause die Oper verlässt, um zu ihrer daheimgebliebenen Tochter zu eilen, muss Merteuil das Rendez-vous frühzeitig abbrechen.

Merteuil nimmt Cécile mit auf den Landsitz von Mme de Rosemonde, wo Valmont dem jungen Mädchen die Unschuld raubt, als er ihr einen Brief an Danceny diktiert. Noch in derselben Nacht erzählt Cécile der Marquise von ihrer unfreiwilligen Verführung. Mit tröstenden Worten gibt ihr die Marquise den Ratschlag, zu heiraten und Danceny als Liebhaber zu behalten.⁴⁰

In der Zwischenzeit hat Mme de Tourvel das Schloss im Morgengrauen verlassen, weil sie den Annäherungsversuchen Valmonts nicht länger Stand halten konnte und sich ihre Liebe zu ihm eingestehen musste. Valmont reitet sogleich zurück nach Paris und erwartet die nach ihm eintreffende Tourvel in ihrem Haus. Freudig stürzt sie sich in seine Arme und Valmont kann erneut eine Eroberung für sich verbuchen. Am nächsten Morgen, während Tourvel auf dem Markt einkauft, hinterlässt der umtriebige Vicomte einen Abschiedsbrief und begibt sich auf

³⁹ V: 23:34

⁴⁰ V: 1:17:30

schnellstem Weg zur Marquise, um seinen Wetteinsatz einzufordern. Als sie ihn verhöhnt und die Wette bloß als lächerlichen Spaß abtut, erklärt ihr der erzürnte Valmont den Krieg.

Kurz darauf übergibt Valmont einen Brief Céciles, den er ihr diktiert hat, an Danceny, aus dem der junge Mann von dem „gut gemeinten“ Rat der Marquise erfährt. Unter vorgehaltenem Degen zwingt Danceny die Marquise einen Brief an Cécile zu schreiben, doch er erliegt schließlich ihren Verführungskünsten.

Unterdessen wartet Mme de Tourvel vor Valmonts Haus und sie verbringen eine weitere Liebesnacht. Als Tourvel am nächsten Morgen verschwunden ist, eilt Valmont mit einem Rosenstrauß zu ihrem Haus, doch sie ist fort.

Valmont entschuldigt sich bei der Marquise und macht ihr sogar einen Heiratsantrag. Von seinem Vorschlag scheinbar geschmeichelt, teilt sie mit ihm ihr neuestes Geheimnis: Sie zeigt ihm ihren neuen Liebhaber – Danceny – und erzählt in dessen Beisein von der Verführung Céciles. Valmont, von der Marquise erneut hintergangen, ohrfeigt diese und verlässt wutentbrannt ihr Haus. Sein Versuch, Cécile in Männerkleidung, aus Paris zu schmuggeln und mit Danceny zu vereinen, wird von Mme de Merteuil vereitelt.

Valmont lässt sich auf ein Duell mit Danceny ein, bei dem er betrunken erscheint und letztendlich den Tod findet. Bei Valmonts Beerdigung erzählt Cécile Mme de Rosemonde von ihrer heimlichen Schwangerschaft, die sichtlich erfreut über den Nachkommen Valmonts ist. Die Hochzeit mit Gercourt findet statt und Mme de Merteuil sowie Danceny befinden sich unter den anwesenden Hochzeitsgästen.

Am Ende legt Mme de Tourvel in Begleitung ihres Ehemannes eine weiße Rose auf Valmonts Grabstein.

4.4 Inhaltliche Unterschiede

In beiden Verfilmungen wird die Story auf zwei parallel verlaufenden Erzählsträngen aufgebaut (Valmont – Tourvel und Valmont – Cécile),⁴¹ die durch das Intrigenspiel zwischen Valmont und Mme de Merteuil in Gang gebracht bzw. beeinflusst werden. Das Wechselspiel der Intentionen beider Hauptakteure ist handlungsdeterminierend, während die anderen

⁴¹ siehe oben, S.16

Figuren im Laufe der Geschichte zu deren „Marionetten verkümmern“. In erster Linie präsentiert *Valmont* äußere Handlung, während in Frears Verfilmung der Schwerpunkt konsequent auf der inneren Handlung liegt. Dies manifestiert sich auf markante Weise in der Inszenierung und den ästhetischen Gestaltungsmitteln, auf die im 6. Kapitel näher eingegangen wird.

4.4.1 Racheplan der Marquise – Entjungferung Céciles

Bei Frears wird Valmont, der sich ins Haus der Marquise begibt, bereits in der ersten Sequenz mit dem böartigen Plan der Entehrung Céciles konfrontiert. Der Beweggrund ihrer Rache – Bastide (Gercourt), ihr ehemaliger Liebhaber, verließ sie für eine andere - wird nur als Erzählung Merteuils wiedergegeben.⁴² Valmont fungiert später aus eigenem Antrieb als „Gehilfe“ bei Céciles Defloration, um sich an Mme de Volanges für deren warnenden Briefe an Mme de Tourvel zu rächen. Er dringt in Céciles Zimmer ein, während sie schläft, und vollführt den Akt der Entjungferung gegen ihren Willen.

Ganz im Gegensatz zu Frears wird bei Forman der Racheplan erst entwickelt, nachdem Merteuil erfährt, dass Gercourt⁴³ Céciles zukünftiger Ehemann ist. Das Motiv ist auch gekränkter Stolz, jedoch ist keine andere Frau im Spiel. Auslöser ist die Ehe mit der unberührten Cécile. Valmont erfährt erst in Sequenz zwei von dem rachsüchtigen Vorhaben Merteuils, die ihn aus diesem Grund auf dem Land aufsucht. Die Verführung der unschuldigen Cécile wird von Merteuil eingefädelt, indem Valmont beim Briefeschreiben behilflich sein soll. Dies liegt nicht in seiner eigenen Intention, er wird zu dieser Aufgabe mehr oder weniger verleitet. Der Akt der Verführung wird hier eher als zärtliche Annäherung dargestellt und nicht als Vergewaltigung.

Hervorzuheben ist ebenfalls der unterschiedliche Fortgang des Handlungsverlaufs Cécile – Valmont. Frears lässt die Liaison der beiden unter dem Gesichtspunkt „Unterricht“ (als gut gemeinten Ratschlag der Marquise) weiterlaufen, bis zu dem Zeitpunkt, als die „unerfahrene Schülerin“ eine Fehlgeburt erleidet. Forman hingegen beschränkt die sexuelle Vereinigung auf eine einzige Nacht, in der Cécile von Valmont die Unschuld geraubt und geschwängert wird.

⁴² Bastide selbst tritt im Film nie in Erscheinung.

⁴³ Gercourt erhält bei Forman eine gewichtigere Rolle (Auftritt in mehreren Szenen).

In beiden Filmversionen scheitern die Aktivitäten der Marquise, dass Danceny seiner Angebeteten Cécile ihre Unschuld raubt. Für dieses Vorhaben erweist sich der junge Musiklehrer als zu naiv und sexuell unerfahren.

4.4.2 Verführung Mme de Tourvel

In Frears Verfilmung *Dangerous Liaisons* fährt Valmont bereits mit der Absicht Mme de Tourvel zu verführen aufs Land⁴⁴, während bei Forman Valmont der tugendhaften Tourvel erst bei seinem Besuch auf dem Schloss seiner Tante begegnet.⁴⁵ Das Vorhaben der Verführung resultiert aus dem Aufenthalt auf dem Landsitz und ist nicht bereits zu Beginn Teil der Handlung. Eminent unterscheiden sich die dramaturgische Aufbereitung der Verführung und Kapitulation Tourvels, sowie das Eingeständnis ihrer Liebe zu Valmont.

Frears realisiert Valmonts Eroberungsmaßnahmen in fast völliger Übereinstimmung mit der Romanvorlage. Der Vicomte versucht seine negative Reputation ins Positive zu wenden, indem er Aktivitäten setzt, die Mme de Tourvel von seiner Reue, Nächstenliebe und Gottesfurcht überzeugen sollen. Tourvel, beeindruckt von seinem Sinneswandel, erliegt schließlich den Liebesbetörungen des Vicomte während ihres Aufenthaltes auf dem Schloss der Mme de Rosemonde, doch er nutzt ihre Schwäche nicht aus – er lässt von ihr ab und geht aus ihrem Schlafzimmer. Erst bei einem Versöhnungstreffen in Paris kommt es schließlich zur körperlichen Hingabe Tourvels. Von diesem Zeitpunkt an unterhalten die beiden ein Liebesverhältnis, das erst durch indirekte Aufforderung der Marquise von Valmont beendet wird.

In Formans Verfilmung gibt es nur zwei gemeinsame Liebesnächte. Nach der ersten informiert Tourvel sogleich ihren Ehemann brieflich über ihre Untreue und ihre Absicht, ihn zu verlassen. Valmont hinterlässt einen Abschiedsbrief und beendet die Affäre. Die zweite findet auf Drängen Tourvels statt, die am darauffolgenden Tag den Vicomte ohne weitere Erklärung verlässt. Valmont wagt noch einen erneuten Versuch der „Rückeroberung“ durch das Überbringen eines Blumenstraußes, doch er trifft sie nicht in ihrem Haus an - Sie begegnen einander nicht wieder.

⁴⁴ DL: Valmont weiht Merteuil in den Plan seiner Verführung ein. 08:50

⁴⁵ V: 18:06

4.4.3 Die Nacht mit der Marquise – die Wette

Die in Aussicht gestellte Liebesnacht mit der Marquise bildet in beiden Verfilmungen den zentralen Ankerpunkt des Handlungsgerüsts und beeinflusst stets den Verlauf der Geschehnisse. Alle von Valmont gesetzten Aktivitäten und letztlich sogar sein Tod resultieren aus der versprochenen körperlichen Hingabe Merteuils, falls ihm die Verführung Mme de Tourvels gelinge. Valmonts Vorhaben, Tourvels Tugend und ihren Glauben an die eheliche Treue zu erschüttern, verläuft ab diesem Zeitpunkt nicht mehr völlig autonom, zu seinem eigenen Vorteil, sondern ist an diesen Pakt gebunden. Sein gesamtes Streben und Handeln, sowie die Beziehung der beiden Hauptakteure, werden durch dieses Versprechen gelenkt. Welches Ziel Merteuil anfänglich mit dieser Vereinbarung tatsächlich bezweckt und welcher übergeordneten Finalität sie dienen soll, kann nur interpretatorisch erschlossen werden. In beiden Filmen werden dafür keine konkreten Hinweise auf der Handlungsebene festgelegt.

Die Information bezüglich einer früheren Liebesbeziehung zwischen den beiden Hauptfiguren wird in den Verfilmungen erst an späterer Stelle, in ein Gespräch zwischen Valmont mit Merteuil integriert ⁴⁶. Der Grund für das Ende dieser Liaison wird im Film nicht näher erläutert, der Zuseher kann über die Ursache nur spekulieren.

Grundlegend unterscheidet sich die in Aussicht gestellte Liebesnacht v.a. in der Art und Weise, wie sie Valmont angeboten wird. In *DL* erklärt sich Merteuil freiwillig bereit, eine Nacht mit Valmont zu verbringen, als Preis für seinen Erfolg bei Tourvel.

M: „Kommen Sie wieder, sowie Sie bei Mme de Tourvel Erfolg gehabt haben. Und ich werde eine Belohnung für Sie bereithalten.“⁴⁷

Die daran geknüpfte Bedingung, nämlich der schriftliche Beweis der stattgefundenen Verführung⁴⁸, erschwert nicht nur die Einforderung dieser Belohnung, sondern zögert diese auch immer wieder hinaus. Beharrlich insistiert die Marquise auf der von ihr gestellten Bedingung, deren Erfüllung schließlich in einer indirekten Handlungsaufforderung mündet – dem Bruch mit Tourvel. Beim letzten Treffen der beiden Hauptfiguren endet die Phase der

⁴⁶ *DL*: 34:25. V zu M: „War das auch unsere Geschichte?“

V: 1:29:41. M fragt V nach der Eroberung Tourvels, ob sie im Bett besser war als sie selbst. V antwortet: „Keine kann es mit Ihnen aufnehmen.“

Erst nach diesen Dialogen weiß der Zuseher von der ehemaligen Liaison der beiden Protagonisten.

⁴⁷ *DL*: 11:10

⁴⁸ *DL*: M: „Aber ich werde einen Beweis verlangen. Einen schriftlichen Beweis.“, 11:21

Konfliktzuspitzung durch die fortwährende Weigerung Merteuils mit der offenen Kriegserklärung der Marquise.⁴⁹

In Formans Film schlägt die Marquise eine Wette vor, bei der Valmont ihren Körper als Wetteinsatz fordert. Im Gegenzug soll er sich in ein Kloster begeben, falls er bei Mme de Tourvel scheitert. Nach der Verführung Tourvels und der unmittelbar folgenden brieflichen Beendigung dieses Liebesverhältnisses fordert der Vicomte sogleich seine Belohnung bei der Marquise ein. Als diese die Wette als nicht ernst zu nehmenden Spaß abtut, beharrt Valmont fordernd auf die Einlösung ihres Versprechens. Als Reaktion stellt Merteuil auf provokante Weise ihren Körper zur „Verfügung“, um Valmont mit dieser Geste ihre Geringschätzung ihm gegenüber zu zeigen. In seinem Stolz verletzt und als Liebhaber gedemütigt, erklärt Valmont seiner ehemaligen Verbündeten den Krieg.⁵⁰ Anders als bei Frears entschuldigt sich der Vicomte im Verlauf der Handlung bei Merteuil für sein gereiztes Verhalten und bittet sie sogar, mit ihm eine Ehe einzugehen. Schließlich konfrontiert sie ihn mit ihrem neuen Liebhaber, dem Jüngling Danceny, und treibt damit die Provokation auf die Spitze. Diese letzte Etappe des Konflikts bewirkt die endgültige Eskalation des Zweikampfes der beiden Protagonisten.

4.4.4 Das Finale

Das Duell als Konsequenz für Valmonts intrigantes Fehlverhalten findet sich am Ende beider Verfilmungen wieder. Bei Frears agiert der innerlich gebrochene Libertin verloren und demotiviert. Ohne Zweifel sehnt er den eigenen Tod als Erlösung bzw. Bestrafung für sein skrupelloses Handeln herbei und stürzt sich freiwillig, ohne Gegenwehr, in den gegnerischen Degen. Sterbend bittet er Danceny um Verzeihung und übergibt ihm die Korrespondenz der Marquise zur Verbreitung.

V: „In dieser Affäre sind wir beide ihre Kreaturen.“⁵¹

Als letzten Wunsch ersucht er seinen jungen Kontrahenten, der erkrankten Mme de Tourvel eine Botschaft von ihm zu überbringen.

⁴⁹ DL: 1:41:18

⁵⁰ V: 1:33:10

⁵¹ DL: 1:46:00

V: „Ihre Liebe wäre das einzige wirkliche Glück gewesen, das ich je erlebt habe.“⁵²

Forman reduziert die Duellszene zwischen dem betrunkenen Vicomte und seinem Herausforderer Danceny auf wenige Degenhiebe und verzichtet gänzlich auf die explizite Darstellung der Tötung Valmonts.⁵³ Detaillierter wird hingegen die Suche nach Sekundanten in einer heruntergekommenen Kneipe gezeigt und das exzessive Betrinken des Vicomte in der Nacht vor dem Aufeinandertreffen mit Danceny.

In *Valmont* werden sein „Wandel zum Guten“, seine aufrichtige Reue, sowie die wahren Gefühle Valmonts als bedeutungsimmanente Elemente der Duellszene zur Gänze ausgespart. Die Intention Dancenys, die Vergehen an seiner Geliebten Cécile zu rächen, bleibt als essentielles Motiv auf der Handlungsebene in beiden Filmen erhalten, jedoch verleiht Frears‘ Interpretation dem Tod Valmonts weitaus größere Dramatik. Die Liebe siegt über den Tod hinaus - Tourvel findet die ersehnte Erlösung am Sterbebett durch die von Danceny überbrachte „Liebes- und Reuebotschaft“ und der Marquise widerfährt ihre „gerechte Strafe“. Neben ihrer aufrichtigen Verzweiflung über Valmonts Tod steht am Ende der gesellschaftliche Ruin Merteuils. Auf diese Weise wird die „Täterin“ doch noch Opfer ihrer eigenen grausamen Machenschaften.

Im Gegenzug zum klar formulierten moralisierenden Ende in *Dangerous Liaisons* überrascht Forman mit einem weitaus versöhnlicheren Schlussakt. Céciles Schwangerschaft relativiert die Tragödie um Valmonts Tod, sie heiratet Gercourt, und Chevalier Danceny flirtet vergnügt mit jungen Damen während der Hochzeitszeremonie. Da die Intrigen der Marquise unentdeckt bleiben, ist ihre Reputation als hochangesehene Dame der adeligen Gesellschaft nicht gefährdet. In der letzten Szene legt Mme de Tourvel im Beisein ihres Gatten eine weiße Rose auf Valmonts Grab als Zeichen ihrer Trauer. Es scheint, als ginge das Leben einfach weiter, ohne Konsequenzen, und diese Dimension sentimentalen Kitsches manifestiert sich als vom Hollywood-Kino geprägtes „happy end“.

⁵² DL: 1:47:18

⁵³ V: Sein Diener Azolan hält sich die Augen zu – dann verstummt das Klirren der Degen. 2:01:26

5. Ästhetik und Gestaltung

Bei der Filmanalyse steht nicht nur das gezeigte Geschehen im Vordergrund, sondern den Schwerpunkt bildet das *Wie* – auf der Ästhetik und Gestaltung ruht das Hauptaugenmerk filmischer Betrachtung. Was im Bild zu sehen ist, aber v.a. das *wie*, ist determinierend für die Bedeutungsebene.⁵⁴ Die Gestaltungsmittel leisten einen eminenten Beitrag in Bezug auf die erzählte Geschichte im Filmtext, sowie auf die Story, die im Kopf der Zuschauer entsteht. So steuern diese z.B. den Blick auf Details, schaffen eine bestimmte Atmosphäre bzw. Stimmung und beeinflussen die emotionalen Aktivitäten der Rezipienten. Neben dem Gesprochenen liegt die besondere Stärke des Films als audiovisuelles Medium v.a. in nonverbalen Handlungen und den Varianten vielfältiger Gestaltungsmöglichkeiten. Neben dem Ton ist die visuelle Dominanz, beruhend auf dem Zusammenwirken bewusster Bildkompositionen, verantwortlich für die Resonanzfülle filmischer Rezeption.

Die Wirkungsweise der eingesetzten Stilmittel ist bei normaler Konsumation von Filmtexten verschlüsselt, doch die Analyse zerlegt sie in einzelne Komponenten und unterzieht diese somit einer genaueren Betrachtung. Das Zusammenspiel aller bedeutungstragenden Elemente, wie Kameraführung, Ton, Licht, Montage u.a., kann in seiner Vollständigkeit in dieser Arbeit nicht durchgeführt werden und wäre auch in Bezug auf den filmischen Vergleich nicht zielführend.⁵⁵ Bei den Verfilmungen *Valmont* und *Dangerous Liaisons* werden nur die wichtigsten Kriterien akzentuiert, um die spezifische Differenzierung in der Ästhetik und Gestaltung zu belegen.

In den nachfolgenden Kapiteln wird somit auf die vollständige analytische Untersuchung der Einzelfaktoren verzichtet und nur jene Aspekte herausgearbeitet, die relevant für die spezifische Gestaltung sind.

⁵⁴ vgl. MIKOS, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz. UVK. S.191

⁵⁵ Nähere Erläuterungen zu den filmischen Gestaltungsmitteln in ihrer Gesamtheit finden sich in zahlreicher Fachliteratur (siehe Kapitel 9. Bibliografie/Quellen).

5.1 Räumliche und zeitliche Deskription

„Im Verlauf der Film- und Fernsehsozialisation lernen die Zuschauer mit bestimmten Orten auch eine bestimmte Art von Geschichten zu verbinden.“⁵⁶

Sowohl Ort des Geschehens als auch die zeitliche Einordnung dienen der narrativen Funktion, da sie zur Erzeugung von Stimmungen ebenso beitragen wie zur sozialen und kulturellen Charakterisierung. Die Ausstattung der gezeigten Handlungsorte, die Kleidung der Protagonisten und das Interieur ihrer Häuser sind Indikatoren für Zeit und Ort der Handlung, sowie den sozialen Status der Charaktere. In beiden Verfilmungen geben prunkvolle Schlösser, prachtvolle Kleidung, sowie der unermüdliche Einsatz beflissener Dienerschaft Auskunft über Reichtum und gesellschaftliche Stellung der Hauptfiguren.

„Dagegen sind die Marquise de Merteuil und der Vicomte de Valmont in »Gefährliche Liebschaften« entsprechend ihrem Stand gekleidet und leben nicht in kleinen Holzhütten im Wald, sondern in Schlössern, die zudem von zahlreichen Bediensteten bevölkert sind.“⁵⁷

Als Schauplätze wurden, wie in der Romanvorlage, Paris und das Landschloss der Mme de Rosemonde gewählt, einige markante Szenen spielen in der Oper. Innenaufnahmen bei gedämpftem Licht dominieren bei Frears und implizieren dadurch eine bedrückende, nahezu beklemmende Atmosphäre. Nur wenige Außenaufnahmen (Valmonts Spaziergänge im Schlosspark mit Mme de Tourvel) vervollständigen sein räumliches Gesamtkonzept von Enge und Weite. Der Blickfokus des Rezipienten ruht somit vorrangig auf den handelnden Figuren, da sich aufgrund der visuellen Einengung des gezeigten Raumes die Konzentration nicht in Ausstattungsdetails verliert. Die Dimension des Raumes erfährt durch das Überwiegen von Einstellungen aus kurzer Aufnahmedistanz eine markante Einschränkung und der Zuschauer nimmt sichtbare Dekorations- und Einrichtungselemente nur marginal wahr. Aus diesem spezifischen Arrangieren der Bildkomposition resultiert die Rezeptionslenkung auf die Kommunikation zwischen den Figuren – diese agieren beinahe in völliger Isolation in den gezeigten Innenräumlichkeiten.

Forman zeigt hingegen kontinuierlich Innen- und Außenaufnahmen, überwiegend bei Tageslicht bzw. heller Beleuchtung. Diese Helligkeit und das Vorherrschen von halbtotalen und halbnahen Einstellungen⁵⁸ vermitteln im Gegensatz zu *Dangerous Liaisons* eine heitere

⁵⁶ MIKOS, Lothar. 2008. S.232

⁵⁷ Siehe ebenda. S. 233

⁵⁸ Siehe unten Kapitel 6.2.

Stimmung, die in der Filmerzählung die Tragik der Geschehnisse minimiert bzw. überspielt. Forman drehte hauptsächlich an Originalschauplätzen in Frankreich⁵⁹, wo er Handlungsorte wie das Kloster, den Marktplatz, die Fechtschule und am Ende die königliche Kapelle für zusätzliche Szenen einfügte. Forman verwendet immer wieder einleitende Einstellungsabfolgen bzw. Räume, die erst von den Figuren betreten werden, um die Schauplätze in ihrer Vollständigkeit zu präsentieren. Der Zuseher ist permanent mit dem Prunk, Reichtum und dem verschwenderischen Lebensstil in der Zeit des französischen Rokoko⁶⁰ konfrontiert, nahezu überwältigt von der prachtvollen Ausstattung, deren Detailverliebtheit den Dialogen teilweise ihrer Relevanz und Gewichtung berauben.

5.2 Kamera und Montage

Die Kameraarbeit regelt maßgeblich das Verhältnis der Zuschauer zum Filmgeschehen - einerseits vermag sie bestimmte Erwartungshaltungen zu generieren, andererseits Spannung aufzubauen. Für eine distanzierte Beobachterperspektive zeigt sich der Blick aus der Totalen oder Halbtotale verantwortlich. Ein Naheverhältnis zu Objekten und Figuren erlauben Nah-, Groß- und Detailaufnahmen, die den Betrachter mit viel mehr Emotionalität an das Geschehen binden.

„Ein »guter« Film lässt die Zuschauer in dieser Hinsicht nicht in Ruhe, er veranlasst sie, kognitiv und emotional aktiv zu werden, er gönnt ihnen auch mal Ruhepausen, aber am Ende des Films gibt er ihnen das Gefühl, zum Filmerlebnis ihren Anteil beigetragen zu haben.“⁶¹

Der Blick der Kamera selektiert und komponiert nicht nur das Filmbild, er lenkt die Rezeption des Zusehers durch Vorgabe einer spezifischen Perspektive auf subtile Art und Weise. Nicht allein die Betrachtung fiktionaler Wirklichkeit ist relevant, sondern wie sie dem Publikum präsentiert wird bzw. wie es diese Wirklichkeit zu sehen hat.⁶²

Als herausstechende Besonderheit ist bei Frears' Verfilmung das Vorherrschen sehr geringer Aufnahmedistanzen präsent. Die Dialoge sind zum Großteil in Nah- und Großaufnahmen gedreht, Gesicht bzw. Kopf und Schulterpartie füllen zur Gänze die Leinwand. Diese beiden extremen Einstellungsgrößen akzentuieren aufs Deutlichste die Mimik der Darsteller, sowohl

⁵⁹ [http://de.wikipedia.org/wiki/Valmont_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Valmont_(Film)), 09.12.2014

⁶⁰ vgl. HAGEN, Kirsten von. 2002. *Intermediale Liebschaften*. Tübingen. Stauffenberg Verlag. S. 233

⁶¹ MIKOS, Lothar. 2008. S. 207

⁶² vgl. BEIL, Benjamin. et.al. 2012. *Studienhandbuch Filmanalyse*. München. Wilhelm Fink. S. 70

während des Sprechens als auch in nonverbalen Szenen. Im Vordergrund stehen die Regungen und Reaktionen der Figuren und verdeutlichen somit die „innere Handlung“. Der Zuschauerblick ruht hauptsächlich auf den mimischen Regungen und ist permanent mit der emotionalen Verfassung der Handlungsträger konfrontiert. Der Zuschauer achtet viel mehr auf kleinste Veränderungen im Aussehen und Verhalten eines Charakters und der Schauspieler ist gefordert ein gewisses Maß an Subtilität in sein Spiel einzubringen, resultierend aus den Nah- und Großaufnahmen.⁶³



Abb.1: Großaufnahme *Dangerous Liaisons* (Frears)

Nur wenige Szenen sind in *Dangerous Liaisons* aus der Totalen aufgenommen, was üblicherweise der Möglichkeit des Überblicks bzw. der Betrachtung eines Gesamtbildes dient. Der Film markiert hier auf spezifische Weise die Einschränkung der räumlichen Überschaubarkeit und die fehlende Integration der Figuren in ihre Umgebung.

Auffallend erscheint die Kameraperspektive der Duellszene, bei der Anfangs- und Endeinstellung aus der Vogelperspektive aufgenommen sind, sodass der Eindruck eines distanzierten Blicks auf das stattfindende Geschehen entsteht. Während des Zweikampfs verweist die Kamera jedoch immer wieder auf die Verzweiflung in Valmonts Gesicht durch die Großaufnahme, die seine emotionale Zerrissenheit verdeutlicht und die Parallelmontage der Liebesszene mit Tourvel, die seine Orientierungslosigkeit auf plakative Art und Weise definitiv erläutert.⁶⁴ Am Ende verstärkt die Totale mit vertikaler Obersicht das Bild des im Schnee liegenden toten Valmonts, von dessen Oberkörper eine markant rote Blutspur auf dem weißen schneebedeckten Boden verläuft. Der Zuseher betrachtet das Szenario aus einer von

⁶³ vgl. MIKOS, Lothar. 2008. S. 48

⁶⁴ vgl. BECHMANN, Helga. 1996. S. 91

oben herab distanzierten Perspektive, analog einer übergeordneten Instanz, die den geläuterten Vicomte seiner ersehnten Erlösung zugeführt hat.



Abb.2: Vogelperspektive - Tod Valmonts, *Dangerous Liaisons* (Frears)

Forman bevorzugt im Gegensatz zu Frears Aufnahmen aus der Totalen bis Halbnahen. Meist wird mittels eines Establishing Shots ein Überblick über den Handlungsraum gegeben, in dem die Figuren in Interaktion treten. Der Zuschauerblick lastet hauptsächlich auf dem Interieur und den prachtvollen Kostümen der Darsteller, aber nicht auf deren Mienenspiel.



Abb.3: Halbtotale – Merteuil und Tourvel, *Valmont* (Forman)

Die distanzierte Betrachtungsweise aus der Totalen bzw. Halbtotale gestattet viel mehr, Geschehnisse in einem größeren räumlichen Umfeld zu überblicken, wodurch sich andere Bedeutungshorizonte eröffnen. Sprechen Personen miteinander in der totalen bis halbnahen Einstellung, geht es hier vordergründig um den Austausch von Informationen und die

Gefühlsregungen büßen ihre Tragweite weitgehend ein.⁶⁵ Vorherrschende Parameter wie Weite und ein uneingeschränktes Raumgefühl verleihen *Valmonts* Szenebildern monumentalen Filmcharakter und zum Teil pittoreskes Flair.

Einige Dialogszenen wurden zusätzlich zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren im Wechselspiel Aufsicht und Untersicht gedreht.⁶⁶ Dies ist speziell in Bezug auf den Protagonisten feststellbar, der gegen Ende des Films oft aus einer erhöhten Kameraposition mit seinem Gegenüber interagiert. Das „Herabschauen“ verstärkt den Effekt der Überlegenheit und Dominanz wie in dem Gespräch zwischen Tourvel und Valmont, der am Ende der Treppe steht und auf sie herunterblickt. Sie fleht ihn an, eine Liebesnacht mit ihr zu verbringen. Zusätzlich zu ihrer verzweifelten Bitte unterstreicht in diesem Fall die Sichtweise der Kamera ihre emotionale Schwäche gegenüber dem treulosen Geliebten.⁶⁷

Ein anderes Beispiel für die kameraperspektivische Überheblichkeit *Valmonts* findet sich in der zum Teil grotesken Szene, als der betrunkene Vicomte, auf dem Tisch stehend, seinem bellenden Hund Kommandos erteilt. Die auserwählten Sekundanten fühlen sich von seinem Befehlston angesprochen und setzen sich gehorsam auf ihre Stühle. Das „Von oben herab Schauen“ symbolisiert hier mit eindrucksvoller Deutlichkeit den Standesunterschied zwischen dem adeligen Libertin, seinem Diener Azolan und den ärmlich gekleideten Mitgliedern aus dem einfachen Volk.⁶⁸

Verdeutlicht werden die Unterschiede der spezifischen Kameratechnik, als prägnantestes Merkmal der beiden Verfilmungen, in einem kurzen Sequenzprotokoll, das eine Szene gleichen Inhalts detaillierter analysiert. Dadurch wird aufgezeigt, wie *Frears' Film* durch Vorherrschen von Großaufnahmen geprägt ist und die Konzentration auf den Figuren selbst ruht. *Forman* hingegen gibt mittleren und großen Aufnahmedistanzen den Vorzug, bei denen die agierenden Charaktere permanent im Kontext ihrer Umgebung stehen.

⁶⁵ vgl. MIKOS, Lothar. 2008. S. 196

⁶⁶ vgl. MUNARETTO, Stefan. 2014. *Wie analysiere ich einen Film?*. Hollfeld. C.Bange Verlag GmbH. S. 61-62

⁶⁷ V: 1:42:52. Valmont gewährt Tourvel Einlass in sein Haus, nachdem sie im strömenden Regen vor seinem Tor gewartet hat und selbst nach Aufforderung durch den Diener Azolan, nicht heimgehen wollte.

⁶⁸ V: 1:58:30

5.2.1 Sequenzprotokoll

„Der Film besteht aus einer langen Reihe sich unaufhörlich bewogender Bilder. (...) – Man kann nicht innehalten und z.B. ein Detail überdenken; der stete Fluß der Bilder erfordert eine totale Anspannung, eine dauernde Aufmerksamkeit. – Der Film beansprucht nicht nur den visuellen Sinn wie beim Lesen eines gedruckten Textes, sondern Auge und Ohr zugleich.“⁶⁹

Um die im vorherigen Kapitel angeführten Beispiele für die Divergenz der narrativen Strukturen auf der Ebene der Kameraeinstellungen, der Bildkomposition, sowie der Montage zu präzisieren, wurde ein Sequenzprotokoll aus beiden Filmen angefertigt. Anhand einer Szene gleichen Inhalts werden die Unterschiede dokumentiert und verdeutlichen die abweichende Herangehensweise der beiden Regisseure. Die Protokolle veranschaulichen einen Dialog zwischen Valmont und Merteuil⁷⁰ und beinhalten 24 bzw. 25 Einstellungen über eine Zeitspanne von ca. zwei Minuten. Dadurch wird eine Grundlage geschaffen, die diese Filmszene in einzelne Schritte zerlegt und somit eine objektive Qualifizierung der betreffenden Elemente nachvollziehbar macht.⁷¹ Insbesondere die akribische Auflistung der Kameraeinstellungen dieser ausgewählten Szenen erlaubt Rückschlüsse auf die bevorzugte filmische Darstellungsweise der erzählten Handlung.

Da das Hauptaugenmerk bei der Filmanalyse primär auf dem fertigen Film liegt, sollte das Drehbuch nur bedingt zur Untersuchung herangezogen werden. Häufig werden die Absichten und Intentionen des Drehbuchautors im filmischen Endprodukt nicht umgesetzt, weshalb dessen Anweisungen nicht als verlässliche Quelle herangezogen werden können. Aus diesem Grund wurden die Drehbücher nicht in die Untersuchung einbezogen, sondern die Anfertigung eines Sequenzprotokolls als unerlässlich und weitaus sinnvoller erachtet. Auf diese Art und Weise ist eine exakte Transkription des filmischen Endproduktes möglich, woraus eine Vielzahl an Indizien für die jeweilige spezifische Inszenierung explizit wird.

⁶⁹ FAULSTICH, Werner. 1994. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen. Gunter Narr Verlag. S. 119-120

⁷⁰ Beide Protokollauszüge beinhalten das Gespräch, in dem Merteuil dem Vicomte ihre Rachepläne bzgl. Céciles Entjungferung erläutert.

⁷¹ vgl. FAULSTICH, Werner, FAULSTICH, Ingeborg. 1997. *Modelle der Filmanalyse*. München. Wilhelm Fink Verlag. S. 64

Sequenzprotokoll: *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears)

EST Nr	Dauer in sec	EST-größe/ Kamerabewegung	Bildinhalt	Ort	Tageszeit/ Licht	Ton/Musik
1	5	Nah, statisch	V links im Bild von hinten (Over-the-Shoulder-Shot) ⁷² , M rechts frontal.	Haus der Marquise	Tag/hell	Keine Musik/ nur Dialog
2	2	Nah, statisch	V links im Bild frontal. M rechts von hinten (Over-the-Shoulder-Shot).	-	-	wie EST 1
3	8	Nah, statisch	wie EST 1	-	-	wie EST 1
4	1	Nah, statisch	wie EST 2	-	-	wie EST 1
5	2	Nah, statisch	wie EST 1	-	-	wie EST 1
6	2	Nah, statisch	wie EST 2	-	-	wie EST 1
7	6	Nah, statisch	wie EST 1	-	-	wie EST 1
8	3	Nah, statisch	wie EST 2	-	-	Musik leise ⁷³ / Dialog
9	11	Nah/Zoom auf Groß	wie EST 1	-	-	Musik leise/ Dialog
10-13	35	Parallelmontage/ Rückblende (4 EST)	Céciles Heimholung aus dem Kloster	Kloster	-	Musik lauter/ Voice over Dialog
14	4	Groß, statisch	V Gesicht frontal in Bildmitte.	-	-	Musik leise/ Dialog
15	8	Groß, statisch und bewegt	V links frontal, linke Schulter und Gesicht tlw. ab Nase sichtbar. Ms Gesicht frontal im Hintergrund.	-	-	wie EST 14
16	2	Groß, statisch	wie EST 14	-	-	wie EST 14
17	4	Groß, statisch	wie EST 15	-	-	wie EST 14
18	4	Groß, statisch	wie EST 14	-	-	wie EST 14
19	2	Groß, statisch	wie EST 15, Blickrichtung M zu V.	-	-	wie EST 14
20	2	Groß, statisch	wie EST 14	-	-	wie EST 14
21	5	Groß, statisch	wie EST 15, V geht nach rechts aus dem Bild. Ms Gesicht frontal in Bildmitte.	-	-	Musik hört auf/ nur Dialog
22	1	Nah, statisch	V frontal in rechter Bildhälfte	-	-	Dialog
23	1	Groß, statisch	Ms Gesicht frontal in Bildmitte	-	-	Dialog
24	4	Nah, statisch	V frontal in rechter Bildhälfte	-	-	Dialog

Beginn: 06:38, **Ende:** 08:30, **Gesamtdauer:** 01:52 (Zeitangaben in Minuten und Sekunden)

Abkürzungen : V = Vicomte de Valmont, M = Mme de Merteuil, EST = Einstellung

⁷² Bei Dialogen blickt die Kamera oft beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren einem Gesprächspartner von hinten über die Schulter.

⁷³ Extradiegetische Orchestermusik – Cembalo und Streicher

Sequenzprotokoll : *Valmont* (Miloš Forman)

EST Nr	Dauer in sec	EST-größe/ Kamerabewegung	Bildinhalt	Ort	Tageszeit/ Licht	Ton/Musik
1	3	Halbnah, Schwenk nach links	V links stehend, M auf dem Bett sitzend rechts im Bild	Vs Zimmer im Schloss seiner Tante	Tag/hell	Vogel-gezwitscher/Dialog
2	3	Halbtotale, statisch	Vs Oberkörper links im Bild, M auf dem Bett sitzend rechts im Bild	-	-	wie EST 1
3	4	Nah, statisch	V frontal in der Bildmitte, linkes Bein auf Stuhl	-	-	wie EST 1
4	2	Halbtotale, statisch	wie EST 2	-	-	wie EST 1
5	2	Halbnah, statisch	wie EST 3	-	-	wie EST 1
6	3	Amerikanisch, statisch	M frontal auf Bett sitzend in Bildmitte	-	-	wie EST 1
7	4	Halbnah, statisch	wie EST 3	-	-	wie EST 1
8	5	Nah, statisch	M frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 1
9	3	Nah, bewegt	V frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 1
10	4	Halbtotale, statisch	V links im Bild von hinten (Over-the-Shoulder-Shot), M rechts im Hintergrund auf dem Bett sitzend.	-	-	wie EST 1
11	5	Nah, statisch	V frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 1
12	4	Amerikanisch, statisch	M frontal auf Bett sitzend in Bildmitte	-	-	wie EST 1
13	2	Nah, statisch	V frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 1
14	10	Nah, statisch	M frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 1
15	4	Halbnah, statisch	V frontal auf Stuhl sitzend in Bildmitte	-	-	wie EST 1
16	8	Nah, statisch	M frontal in Bildmitte	-	-	Musik leise ⁷⁴ /Vogel-gezwitscher/Dialog
17	3	Halbnah, statisch	wie EST 15	-	-	wie EST 16
18	7	Nah, statisch	wie EST 16	-	-	wie EST 16
19	5	Halbnah, statisch	wie EST 15	-	-	wie EST 16
20	3	Nah, statisch	wie EST 16	-	-	wie EST 16
21	7	Halbnah, statisch	wie EST 15	-	-	wie EST 16
22	10	Groß, statisch	Ms Gesicht in Bildmitte	-	-	wie EST 16
23	2	Nah, statisch	V frontal in Bildmitte	-	-	wie EST 16
24	3	Groß, statisch	wie EST 22	-	-	wie EST 16
25	4	Nah, statisch	wie EST 23	-	-	wie EST 16

Beginn: 22:10, **Ende:** 24:01, **Gesamtdauer:** 01:51 (Zeitangaben in Minuten und Sekunden)

Abkürzungen : V = Vicomte de Valmont, M = Mme de Merteuil, EST = Einstellung

⁷⁴ Extradiegetische Instrumentalmusik – Oboe und Klarinette

5.3 Die Briefe als filmisches Stilmittel

In erster Linie unterscheiden sich Film und Roman in ihren jeweils spezifischen Erzählweisen. Im audiovisuellen Medium werden neben gesprochenen Texten auch nonverbale Handlungen gezeigt, während sich das literarische Werk auf geschriebene Worte beschränkt. Gerade die Gattung des Briefromans gestaltet sich in Hinblick auf einen adäquaten filmischen Transfer als besonders schwierige Herausforderung.

Trotz der Divergenz von filmischen und literarischen Stilmitteln ist in beiden Verfilmungen die Thematik der brieflichen Kommunikation effektiv umgesetzt. Einerseits unterstützen die Informationen aus dem Schriftverkehr die Handlungsraffung, andererseits resultieren daraus Reaktionen und Interaktionen der involvierten Personen. Der Text der Briefe im Roman ist tendenziell - wörtlich oder sinngemäß - in Dialogform transformiert, welche als bedeutungstragendes Element ein substantielles Charakteristikum der Filme darstellt.

„Die Aufmerksamkeit wird vermehrt auf den Dialog gelenkt, wenn die Sprache darin vom herkömmlichen Gebrauch abweicht, wenn also z.B. Slang, Dialekt oder ein stilisierter Wortschatz verwendet werden. Es gibt Filme, in denen die Sprache als Gestaltungselement in den Vordergrund tritt oder sogar zum zentralen Thema wird.“⁷⁵

Durch diesen Umstand ergibt sich zwangsläufig eine Neugestaltung der Kommunikationsebene für die Figuren. So verkehren Merteuil und Valmont hauptsächlich über mündliche Konversation miteinander (was im Roman ausschließlich über Schriftverkehr stattfindet) und Valmonts Liebeswerben gegenüber Tourvel wird vorrangig als rhetorische Verführungsstrategie skizziert (bei Laclos resultiert Tourvels Hingabe in erster Linie aus der manipulativen Liebeskorrespondenz Valmonts).

Bei Frears sind die Briefinhalte häufig durch eine Erzählstimme aus dem Off hörbar⁷⁶ und simultan wird entweder das Schreiben oder die Rezeption eines Briefes visualisiert. Auf das Verfassen eines Briefes folgt meist das unmittelbare Lesen⁷⁷ oder eine Rückblende zeigt die Entstehung des Schriftstückes.⁷⁸ Selbst die Aushändigung von Tourvels Brief an die Marquise

⁷⁵ MUNARETTO, Stefan. 2014. S. 97

⁷⁶ Entweder die Stimme des Verfassers oder des Lesers eines Briefes.

⁷⁷ Valmont schreibt auf dem nackten Rücken der Kurtisane Emilie einen Liebesbrief an Tourvel. Die nächste Einstellung zeigt Tourvel den Brief lesend, Valmonts Stimme aus dem Off.

⁷⁸ Danceny erzählt Valmont von Céciles Brief, der in einer „völlig neuen Tonart“ formuliert ist. In einer Rückblende schreibt Cécile diesen Brief auf dem nackten Rücken Valmonts, der ihn diktiert.

als erbrachten Beweis⁷⁹ wird in *Dangerous Liaisons* realisiert, obwohl diese Übergabe im Roman nicht existiert.

Im Gegenzug inszeniert Forman die Transparenz der schriftlichen Inhalte vorwiegend über das Diktieren von Briefen durch die beiden Protagonisten. Auch die Verführung Céciles ist an Valmonts „Hilfestellung“ beim Verfassen eines Briefes an den Chevalier de Danceny geknüpft.

Sowohl Frears als auch Forman thematisieren die „warnenden“ Briefe an Tourvel, die durch diese Schriftstücke über den moralisch verwerflichen Lebenswandel des Vicomte aufgeklärt wird und somit seinen Verführungskünsten widerstehen soll. In *Dangerous Liaisons* lüftet Valmont die Identität der beflissenen Briefeschreiberin (Mme de Volanges), bei *Valmont* hingegen bleibt die Verfasserin anonym.

Zusätzlich zur jeweiligen Situation des Briefeschreibens, machen beide Filme auch die Gemütsverfassung des Schreibers bzw. des Lesers sichtbar. Dadurch wird dem Publikum stets der Eindruck vermittelt, in das Geschehen auf voyeuristische Art und Weise involviert zu sein und die Briefe als Medium der Täuschung bzw. Manipulation zu entlarven.

5.4 Komik

„Das Erleben von Komik ist daher wie das Spannungserleben eine Aktivität des Zuschauers, die durch bestimmte Plotstrukturen ausgelöst wird.“⁸⁰

5.4.1 Visuelle Gags

Häufig resultieren komische Situationen aus Inkongruenzen – Elemente, die nicht zusammen passen - gekoppelt an eine gewisse Erwartungshaltung des Publikums, und generieren somit humorvolle Szenen, v.a. wenn die Zuschauer unvorbereitet damit konfrontiert werden. Basierend auf Erzählkonventionen finden sich solche belustigenden Plotstrukturen im Zusammenhang mit Gags, wobei auf der visuellen Ebene neben den zuvor erwähnten

⁷⁹ DL: 1:30:34

⁸⁰ MIKOS, Lothar. 2008. S. 147

Inkongruenzen ebenso ästhetische Gestaltungsmittel zum Einsatz kommen, die dem Publikum bewusst Informationen vorenthalten.

Derart absurde Begebenheiten und zahlreiche erheiternde Einlagen finden sich in Formans filmischer Version, in der ohne Zweifel die Dimension der Tragik des Handlungsverlaufs dadurch enorm minimiert wird. Die nachfolgenden Beispiele sollen Aufschluss darüber geben, wie Forman oben erwähnte Gags in die Filmhandlung einbaut.

Als Valmont in einem Boot stehend Mme de Tourvel, die sich am Ufer des Sees befindet, Avancen macht, täuscht er vor zu ertrinken, da sie seinen Liebeserklärungen zu wenig Aufmerksamkeit schenkt. Tourvel reagiert besorgt, weil er so lange unter Wasser bleibt. Nachdem Valmont wieder auftaucht, merkt Tourvel, dass er sich nur einen Spaß mit ihr erlaubt hat und verlässt eilig das Ufer. Plötzlich steht Valmont auf und das Wasser reicht nur bis zu seinen Knien. Der Zuseher wurde selbst in die Irre geführt, denn er wusste nicht, dass die Szene im seichten Wasser spielt.⁸¹ In der nächsten Einstellung droht sein Diener Azolan selbst zu ertrinken, weil er seinen Herrn retten wollte, aber nicht schwimmen kann. Valmont springt vom Boot in den See, um ihm in seiner misslichen Lage zu Hilfe zu kommen.⁸²

Eine weitere komische Szene zeigt Mme de Rosemonde Karten spielend mit ihren Gästen im Schloss. Da die alte Dame eingeschlafen ist, tragen die Mitspieler den Tisch ins Nebenzimmer, um dort das Spiel ohne sie fortzusetzen.⁸³ Als kurz darauf Mme de Merteuil zu ihr kommt, erwacht sie aus ihrem Nickerchen, hält die Karten in der Hand und ruft: „Ich bin dran!“⁸⁴ Hier, sowie in einigen anderen Situationen, leistet die Schrulligkeit der alten Tante einen wesentlichen Beitrag zur humorvollen Inszenierung bei Forman.⁸⁵

Auch die Ungeschicklichkeit und Naivität Dancenys leisten häufig einen wesentlichen Beitrag zu komischen Einlagen im Film *Valmont*. Als der Chevalier von Mme de Volanges dazu angehalten wird, ihr Haus zu verlassen (da sie seine Liebesbriefe an ihre Tochter entdeckt hat), packt der schusselige Musiklehrer hastig seine Instrumente zusammen und verliert bzw. stolpert mehrmals über herunterfallende Teile.⁸⁶ Diese Szene wiederholt sich in ähnlicher Art und Weise, als Valmont die Marquise ohrfeigt und Danceney ihre Ehre verteidigen möchte. Ungestüm will er sich dafür mit dem Degen revanchieren, es gelingt ihm jedoch nicht, die

⁸¹ V: 20:54

⁸² Auch hier fehlt dem Zuschauer der Wissensvorsprung über den Nichtschwimmer Azolan.

⁸³ V: 15:15

⁸⁴ V: 16:30

⁸⁵ Siehe unten auch bei 6.3.2. Sprachliche Komik.

⁸⁶ V: 41:42

Klinge aus seinem Halfter zu ziehen und er scheitert, wie in der o.a. Szene, erneut an seiner Tolpatschigkeit.⁸⁷

Selbst in der Duellszene im Film *Valmont* geht die tragische Tragweite durch die Einflechtung komischer Elemente beinahe zur Gänze verloren, indem der Auftritt dreier zerlumpter Sekundanten und des betrunkenen Vicomtes als kampfunfähigen Duellgegner des Chevalier eher an eine Szene aus einem Monty Python Film erinnert, als an eine seriöse historische Literaturverfilmung.⁸⁸

Situationskomik findet sich bei Frears äußerst selten. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Schlüsselübergabe Céciles an Valmont. Er überzeugt das junge Mädchen, den Zweitschlüssel ihrer Mutter aus deren Zimmer zu entwenden, um ein Duplikat für sich selbst anfertigen zu lassen. Auf diese Weise erhält der listige Vicomte ungehinderten Zutritt in Céciles Schlafzimmer. Das ungeschickte Agieren der naiven Cécile und die damit verbundenen Pannen⁸⁹ charakterisieren die von rasanter Schnittfolge, sowie aufeinanderfolgenden Gags gekennzeichneten Szenen.⁹⁰ In den *Dangerous Liaisons* liegt die Stärke humorvoller Einlagen weit mehr in der Aussagekraft scharfzüngiger Dialoge, auf die im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen wird.

5.4.2 Sprachliche Komik

Auf sprachlicher Ebene helfen häufig witzige Dialoge, Komik zu erzeugen. Diese manifestiert sich entweder in unfreiwillig gesprochenen Worten oder wird oft durch doppeldeutige Sätze hervorgerufen. In *Dangerous Liaisons* findet sich eine ganze Reihe bewusster äquivoker Wortspiele, die den eloquenten Dialogen Christopher Hamptons zuzuschreiben sind. Markant sind v.a. die zweideutigen Bemerkungen sexueller Natur, deren subtiler Humor den intellektuellen Sprachstil der Hauptakteure jedoch nicht aus dem Gleichgewicht bringt, sondern deren brillante Wortgewandtheit außerordentlich unterstreicht.

⁸⁷ V: 1:52:54

⁸⁸ V: 1:59:35

⁸⁹ Der Schlüssel fällt in eine große Vase und Valmont muss rasch behilflich sein, damit Céciles Mutter nichts von der Rochade bemerkt.

⁹⁰ DL: 43:17

V: „ Von der Comtesse erhielt ich immerhin die Zusage für die umfassende Nutzung ihrer Gärten. Ich könnte mir denken, dass die Finger ihres Ehegatten längst nicht mehr so flink sind wie früher. “

M: „ Womöglich. Aber wie mir zu Ohren gekommen ist, sind alle seine Freunde Gärtner!“⁹¹

V: „ Jugend besitzt geradezu wundersame Erholungskräfte. Ich bin mir sicher, sie sitzt bald wieder im Sattel!“⁹²

V: „ Sie kommt von Zeit zu Zeit einmal vorbei. Dann steck ich ihr etwas in ihre Börse! (...) Ich meine, sie hat mir bei entsprechender Gelegenheit sogar ein wenig bei Schreibarbeiten geholfen.“⁹³

Frears' Valmont avanciert durch seine äquivoken und anzüglichen Bemerkungen zu einem Meister zynischer Aussagen, die ihn trotz aller Falschheit und moralischer Verwerflichkeit sympathisch erscheinen lassen. Wenn er z.B. vor der skurril ablaufenden Schlüsselübergabe Cécile gegenüber anmerkt: „Glauben Sie mir Mademoiselle, wenn es etwas gibt, das ich wie die Pest hasse, dann Renke und Betrugerei!“⁹⁴, lassen die Zuseher ihm gegenüber verständnisvolle Nachsicht walten und belächeln Valmonts charmante und witzige Verlogenheit.

Formans Wortwitz beruht im Gegenzug auf einer ganz anderen Art der unterhaltsamen Kommunikation. Sein Humor manifestiert sich hauptsächlich in der Dominanz erheiternder Dialoge, wie sie für gewöhnlich im Genre der Komödie vorzufinden sind. Signifikante Beispiele hierfür sind v.a. die (von Forman zusätzlich eingebauten) Gesprächsrunden, bei

⁹¹ DL: 37:32

⁹² DL: 49:40. Cécile verlässt eilig den Tisch, angewidert von Valmonts Zungenspielen in ihre Blickrichtung, als sexuelle Anspielung an die vergangene Nacht, in der er ihr gewaltsam die Unschuld raubte. Mit o.a. Aussage deutet er ein Wiederholen seiner sexuellen Aktivität mit Cécile an.

⁹³ DL: 1:24:57. Tourvel reagiert eifersüchtig, als sie die Kurtisane Emilie bei Valmont antrifft. Mit Raffinesse und Charme erklärt Valmont deren Anwesenheit und lobt ihr soziales Engagement. Deshalb gab er ihr Geld als Spende für Arme und Bedürftige. Der Zuseher ist jedoch eingeweiht in Valmonts doppelgleisiges Liebesleben und assoziiert somit den Begriff *in die Börse stecken* mit der sexuellen Vereinigung.

Mit *Schreibarbeiten* erinnert Valmont an den Brief, den er auf Emilies nacktem Rücken geschrieben hat. Kurioserweise richtete er darin Liebeserklärungen an Tourvel.

Das Publikum amüsiert sich einerseits über die Naivität und Leichtgläubigkeit Tourvels, andererseits über die Dreistigkeit mit der Valmont seine Geliebte belügt.

⁹⁴ DL: 42:13

denen Mme de Rosemonde durch ihre explizite Altersschrulligkeit in besonderem Maß für Erheiterung sorgt.

Während eines Abendessens auf dem Landschloss, steht die Frage im Raum, welche der anwesenden Damen die Nacht mit Valmont verbringen möchte. Nachdem jede von ihnen verneint, bemerkt Mme de Rosemonde mit einem schelmischen Lächeln: „Wie es nun einmal aussieht, bleibe wohl bloß ich!“⁹⁵

Ein anderes Mal ist ebenfalls ihr hohes Alter und ihre oftmals nur vorgetäuschte Demenz für die Komik der Szene verantwortlich. Als Valmont beim Frühstückstisch erfährt, dass Mme de Tourvel unerwartet abgereist ist, verabschiedet er sich eilig bei seiner Tante und flüstert ihr etwas ins Ohr. Als Mme de Merteuil wissen möchte, was er gesagt hat, antwortet Mme de Rosemonde verschmitzt lächelnd: „Ich kann das gar nicht sagen. Ich weiß nichts. Ich bin ein wenig taub auf der Seite.“⁹⁶

5.5 Erotik

In diesem filmanalytischen Diskurs wird bestätigt, dass die Repräsentation des weiblichen Körpers konform zu setzen ist mit der Assoziation von Erotik im Film. Die Darstellung geschlechtsspezifischer Attribute und subtile Flirtmechanismen, wie auffordernde Blicke oder leicht geöffnete Lippen, lösen beim Zuseher entsprechende emotionale Verknüpfungen an sexuelle Begierden aus.

Im audiovisuellen Medium werden drei Formen des Blicks differenziert. Der Blick der Kamera, der Zuseher und der Darsteller. Frauen werden häufig durch einen „männlichen Blick“ eingeführt (Point of view shot), d.h. weibliche Figuren werden zum Blickobjekt degradiert und der Mann ist aktives Blicksubjekt.⁹⁷ Auf diese Weise üben der Zuschauerblick und der männliche Darsteller diskursive Autorität über das weibliche Geschlecht im Film aus. Beide verbindet die voyeuristische Sichtweise auf sexuelle Symbole, die durch das sogenannte Framing noch intensivere Aufmerksamkeit erfährt. Dabei werden nackte Körperteile bzw. erotische Details in einem vorsätzlich arrangierten Rahmen (Begrenzung des

⁹⁵ V: 28:36

⁹⁶ V: 1:23:30

⁹⁷ vgl. ALMER, Daniela. 1999. S. 66

Kamerablicks) effektiv präsentiert ohne jedoch das Gezeigte auf eine pornografische Ebene herabzuwürdigen.

Bei Frears ist diese Körpermetaphorik von immenser Bedeutung, da in den *Dangerous Liaisons* häufig mit der o.a. Raffinesse des voyeuristischen Blicks gespielt wird. Bereits am Filmbeginn, während der Ankleideszenen der Marquise und des Vicomte, erscheint das üppige Dekolleté der weiblichen Protagonistin in Großaufnahme,⁹⁸ und im weiteren Filmverlauf sind die tief ausgeschnittenen Kleider der weiblichen Darstellerinnen permanenter Blickfang der Kamera.⁹⁹ Valmont wird seinem Ruf als brillanter Verführer gerecht, da seine weiblichen Opfer meist mit seinen Augen dem Publikum „vorgeführt werden“. Explizit dafür steht die „Musterung“ Céciles bei ihrer ersten Begegnung mit Valmont im Haus der Marquise. Dreist und respektlos gafft er ins Dekolletée der jungen Dame, während er sich mit Mme de Merteuil und Mme de Volanges unterhält.¹⁰⁰ Sie ist Blickobjekt, ebenso wie Objekt seiner Begierde – die Triebhaftigkeit des männlichen Protagonisten ist hier, sowie in weiteren Szenen, in denen Valmont mit dem weiblichen Geschlecht in Interaktion tritt, omnipräsent.

Besonderen Stellenwert räumt Frears auch dem weiblichen Körper ein, als der Vicomte auf dem nackten Rücken der Kurtisane Emilie einen Brief an Mme de Tourvel schreibt – das Tintenfass ist auf dem ebenfalls entblößtem Po platziert.¹⁰¹



Abb.4: Nackter Po als Schreibpult, *Dangerous Liaisons*

⁹⁸ DL: 02:33

⁹⁹ DL: Einzige Ausnahme bilden Mme de Tourvels und Mme de Rosemondes Kleidung. Im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren sind bei ihren Kleidern die Brüste stets bedeckt, als Zeichen moralischer und religiöser Geisteshaltung.

¹⁰⁰ DL: 05:51

¹⁰¹ DL: 30:21

Erotische Signale an seine weiblichen Auserwählten sendet Valmont mit beharrlicher Impertinenz mittels seiner durchdringenden, von immensem Flirtfaktor gekennzeichneten, Blicke. Seine Augen verfehlen in den Dialogen zwischen ihm und Merteuil, sowie in den Gesprächen mit Tourvel, keinesfalls ihre hypnotische Wirkung, der ohne Zweifel auch das weibliche Kinopublikum erliegt. Spürbar gelingt ihm durch Mimik und Gestik, vorrangig jedoch durch seinen lasziven Blick, erotisches Knistern zu erzeugen und die Frauen zu betören. Die von Frears bevorzugte Großaufnahme unterstreicht dieses bewusst provozierte Mienenspiel des Hauptdarstellers.

Bei Miloš Forman wirken die erotischen Akzente weitaus plakativer als bei seinem britischen Regiekonkurrenten. *Valmont* lässt den Einfallsreichtum dargestellter Sinnlichkeit (nackter Körper als Schreibpult) und die Subtilität nicht abgebildeter Lust (Blicke Valmonts) deutlich vermissen. Einzige Ausnahme bildet die in der Badewanne sitzende Marquise. Ihr weißes nasses Kleid, zeichnet die Konturen ihres Körpers deutlich ab und als sie aus dem Wasser steigt, erkennt der Zuseher eindeutig, dass sie nichts darunter trägt.¹⁰² Das unmittelbar darauffolgende Szenario, in dem Merteuil im nassen durchsichtigen Kleid mit gespreizten Beinen (der Stoff verhüllt ihre Scham) auf dem Bett sitzt und sich Valmont als Wetteinsatz anbietet, steht vielmehr als Synonym für vulgäre Sexualität als für erotische Sinnesfreuden.¹⁰³

Das Briefdiktat, bei dem Valmont das Kleid Céciles hochschiebt, um ihr nacktes Hinterteil zu liebkosten, erinnert hingegen mehr an „Schulmädchensex“ und ist nicht Zeugnis für die grandiosen Verführungskünste des Protagonisten.¹⁰⁴

Erotische Spannung und das sogenannte Knistern wie in *Dangerous Liaisons* ist hier kaum vorhanden, was v.a. auf den jugendlichen Lausbubencharme des Hauptdarstellers zurückzuführen ist, dem die Raffinesse eines exzellenten Verführers eindeutig fehlt.

¹⁰² V: 1:31:14

¹⁰³ V: 1:31:30

¹⁰⁴ V: 1:13:14

6. Figuren

Die einzelnen Charaktere eines Spielfilms sind als Handlungsträger von immenser Bedeutung, einerseits für den Fortgang der Erzählung, andererseits für die Geschichte im Kopf des Rezipienten. Abhängig von Sympathie oder Antipathie gegenüber den Figuren entwickeln die Zuseher ihre eigene Geschichte, die wiederum mit den Emotionen korrespondiert und von essenziellen Faktoren wie Identifikation, Empathie und Gefühlen beeinflusst wird.

„Ob es zur Identifikation mit einer Figur im Film oder in der Fernsehsendung kommt, hängt nicht nur von den persönlichen Einstellungen und Lebenshintergründen der Zuschauer ab, sondern auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und den filmischen Gestaltungsmitteln – von der Kamera über die Lichtgestaltung bis hin zur Montage -, kurz: von der Inszenierung der Figur als Sympathieträger und Identifikationsfigur.“¹⁰⁵

Die Darstellung der handelnden Personen resultiert somit aus ihrer medialen Inszenierung, d.h. sie werden neben der Einbindung in narrative Strukturen und Interaktionen von der Kamera „ins rechte Licht gerückt“. Auf diese Weise werden Charaktere auf der Leinwand geschaffen, denen spezifische Eigenschaften impliziert werden – Dominanz, Schwäche, Naivität, Souveränität, etc. Vor allem die Kameraposition (Großaufnahme) verrät dem Zuseher Details über den Gemütszustand eines Darstellers mittels Mimik und Gestik.¹⁰⁶ Diese deutliche Abbildung von Gefühlsregungen ermöglicht dem Zuschauer neben der Identifikation, ebenso Empathie und Sympathie für eine Figur zu empfinden. Während bei der Empathie dargestellte Emotionen vom Betrachter geteilt werden, erlauben Handlungen und Motive die Identifikation mit einer Person, die eine bestimmte Rolle verkörpert. Hinzu kommen noch die moralischen Positionen, sowie Werte und Normen des Zuschauers, die seine Sichtweise einer Filmfigur beeinflussen.¹⁰⁷

Ein entscheidender Aspekt für die subjektive Wahrnehmung einer Filmfigur ist neben der ästhetischen Inszenierung auch das Wissen, das im Laufe der Narration konstruiert wird. Wesentliche Elemente hierfür sind sowohl nähere Informationen über die Persönlichkeit eines

¹⁰⁵ MIKOS, Lothar. 2008. S. 163

¹⁰⁶ siehe auch Kapitel 6.2.

¹⁰⁷ vgl. BEIL, Benjamin. et.al. 2012. S. 258-263

Protagonisten, als auch der Wissensaufbau im Verlauf der Handlung, der aus einem permanenten Perspektivenwechsel resultiert.

*„Gerade in Szenen, in denen Personen interagieren, die beispielsweise jeweils eine Beziehung mit anderen Personen haben, aber gegenseitig von diesen anderen Beziehungen nichts wissen, entsteht für den Zuschauer ein Stück Suspense, da sie mehr wissen als die handelnden Figuren.“*¹⁰⁸

Insbesondere in den Verfilmungen der *Gefährlichen Liebschaften* sind die Zuschauer stetig in die perfiden Interaktionen der Hauptakteure (Valmont und Merteuil) involviert - direkt über Dialoge und Aktivitäten, sowie über die Wiedergabe der Briefinhalte. Dieser Informationsvorsprung ist unbestritten ein signifikanter Bestandteil der Meinungsbildung über die handelnden Charaktere und deren Sympathiefaktor beim Publikum.

Knut Hickethier ergänzt die Wahrnehmung und Beurteilung einer Figur noch durch die sog. Rollenbiografie, d.h. der Zuseher verknüpft seine Kenntnisse über einen Schauspieler mit den Eigenschaften der Rolle, die er im Film verkörpert.

*„Der Betrachter sieht im Darsteller dann nicht nur die jeweilige Figur in diesem einzelnen Film, sondern es gehen aus seiner Erinnerung an andere Rollenrealisationen durch den Schauspieler Momente aus diesen anderen Filmen mit in die Betrachtung ein.“*¹⁰⁹

Wie prägend solche Rollenverkörperungen meist sind, spiegelt sich v.a. bei bekannten Schauspielern wieder, deren unverwechselbares Charisma sehr häufig mit der Darstellung eines konkreten Charakters verbunden ist.¹¹⁰

Ohne hier noch detaillierter auf die Komplexität der Figurenwahrnehmung einzugehen, sei noch angemerkt, dass auch die Besetzung einer jeweiligen Rolle eine spezifische Interpretation beim Zuseher induziert. Bereits die Wahl eines bestimmten Schauspielers, determiniert durch dessen Physiognomie und Habitus, generiert am Filmbeginn eine konkrete Vorstellung über die Persönlichkeit einer Figur. Insofern ist die Bedeutung, welche Darsteller bestimmte Rollen verkörpern, ebenfalls ein signifikantes Kriterium für die Rezeption bzw. Interpretation.¹¹¹

¹⁰⁸ MIKOS, Lothar. 2008. S. 169

¹⁰⁹ HICKETHIER, Knut. 1996. S. 164

¹¹⁰ siehe ebenda. S. 162-163

¹¹¹ siehe ebenda. S. 162-163

6.1 Genese der Hauptfiguren im Handlungsverlauf

Im Mittelpunkt der nachfolgenden Analyse steht die individuelle Entwicklung der einzelnen Hauptfiguren im Gefüge des Handlungsverlaufs, dessen Fortgang unmissverständlich mit deren unterschiedlicher Genese in direktem Zusammenhang steht. Hinsichtlich dieses Aspekts unterscheiden sich die beiden zu untersuchenden Filmobjekte sehr deutlich voneinander und veranschaulichen anhand einiger signifikanter Szenen die Divergenz der jeweiligen Rolleninszenierung. Die detaillierte Untersuchung einzelner Charaktere bezieht sich in diesem Fall nur auf die zentralen Akteure, die durch ihr Handeln die Geschehnisse determinieren und handlungsrelevante Entscheidungen treffen. Das Auftreten von Nebenfiguren dient in *Dangerous Liaisons* und *Valmont* vorrangig der Kontrastierung und Deskription der Hauptfiguren¹¹² und ist für die analytischen Formulierungen von sekundärer Bedeutung.

6.1.1 Marquise de Merteuil

Mme de Merteuil verkörpert den weiblichen Prototyp einer Libertine, die nach ihren eigenen Prinzipien lebt und ihrer zügellosen Sexualität uneingeschränkt nachgibt. Perfekt tarnt sie ihre freizügigen Begierden, sowie ihre böartigen Machenschaften hinter einer undurchschaubaren Maske der Verstellung, da sie sich den gesellschaftlichen Zwängen unterordnen muss. Sie darf ihren Lebensstil, im Gegensatz zu Valmont, nicht in der Öffentlichkeit präsentieren, in der sie den untadeligen Ruf einer tugendhaften Witwe genießt. Als Frau, die den Schein der moralischen Integrität wahren muss, ist sie gezwungen, ein Doppelleben zu führen, um ihre hochangesehene Rolle in der Gesellschaft nicht zu gefährden. Einen engen Vertrauten und ebenbürtigen Partner findet sie in dem männlichen Pendant Valmont, der als einziger in ihre Geheimnisse eingeweiht ist. Doch trotz aller Vertrautheit behält die Marquise stets die Oberhand über die von ihr initiierten Aktivitäten und behält im Hintergrund ebenso die Kontrolle über ihren ehemaligen Liebhaber Valmont.

¹¹² vgl. MIKOS, Lothar. 2008. S. 164

Dangerous Liaisons (Stephen Frears):

Bei Stephen Frears erzählt Mme de Merteuil¹¹³ ausführlich ihren Werdegang zur unantastbaren Libertine und gibt Einblicke hinter ihre Maske der perfekten Anpassung, die sie sich bereits mit 15 Jahren durch aufmerksames Zuhören und Beobachten hart erarbeitet hat.

M: „Ich habe alles erreicht, weil ich immer gewusst habe, dass ich dazu geboren war, über Ihr Geschlecht zu herrschen und mein eigenes zu rächen. (...) Ich wurde schon damals eine Virtuose in der Verstellung.“¹¹⁴

Von Anfang an steht die Marquise für die Verkörperung einer starken, emanzipierten und selbstbewussten Frau, der es leicht fällt, sich Männer gefügig zu machen. Sie handelt kontinuierlich selbstbestimmt und ihre Aktionen sind geprägt von Böartigkeit und Rachegefühlen. Ihr selbst auferlegtes Lebensmotto lautet „Siege oder stirb.“¹¹⁵ Um ihre Autorität zu untermauern, agiert sie mit methodischer Akribie – sie formt ihren Verbündeten Valmont einerseits zum Spielball ihrer Intrigen, andererseits benutzt sie seine sexuellen Begierden als Bestätigung ihrer Machtposition – sie lässt ihn wie einen Fisch am Haken zappeln.

Doch diese scheinbar unbezwingbare Härte ist ebenfalls ein Teil ihrer Maskerade – dahinter verbirgt sich ihre Schwachstelle. Merteuil liebt Valmont noch immer¹¹⁶ und deshalb beherrscht die Eifersucht auf Mme de Tourvel vorrangig ihre weitere Vorgangsweise. Dies offenbart sich dem Zuschauer mit großer Deutlichkeit während einer musikalischen Abendveranstaltung auf Mme de Rosemondes Schloss. Während Valmont die Hand der Marquise hält und küsst, ruhen seine insistierenden Blicke auf der weiter entfernt sitzenden Tourvel. Voyeuristisch beobachtet Merteuil diesen Blickkontakt und registriert zum ersten Mal seine Verliebtheit in ihre „Konkurrentin“.¹¹⁷ Ein weiteres Indiz ihrer Eifersucht, sind die süffisanten Bemerkungen, mit denen sie Valmont antreibt, seinen Ruf nicht zu gefährden.

V: „Ich habe Ihnen vermutlich schon einmal erläutert, wie sehr ich es genieße, den Kampf zwischen Liebe und Tugend zu beobachten.“

¹¹³ Die Rolle spielt Glenn Close, mit einer Raffinesse und Leidenschaft, dass sich der Zuschauer der Faszination dieser unsympathischen Figur nicht entziehen kann. Sie verkörperte bereits an der Seite von Michael Douglas ein durchtriebenes Biest in „Eine verhängnisvolle Affäre“ (1988).

¹¹⁴ DL: ab 32:35. Im Gespräch mit Valmont.

¹¹⁵ DL: 34:08

¹¹⁶ DL: 34:32. M gesteht V, dass sie ihn noch immer liebt.

¹¹⁷ DL: 57:10

M: „Was mich einigermaßen beunruhigt ist, dass Sie das Beobachten anscheinend viel mehr genießen als Sie früher das Siegen genossen haben!“¹¹⁸

Ihre wahren Gefühle gegenüber Valmont verbirgt sie meisterhaft hinter einem arroganten unnahbaren Schutzschild an Mimik und lästernden Sticheleien. Doch der Zuseher durchschaut dieses doppelte Spiel, denn ihr Gesichtsausdruck in Großaufnahme offenbart ihre innersten Emotionen. Die Täuschung ihres Komplizen vollführt sie vorbildlich, doch die Kamera bringt die Wahrheit ans Licht – das Publikum erkennt ihr wahres Gesicht.

Ein Paradebeispiel für diese Verschleierung ihrer Liebe ist die Szene, als Valmont die Verführung Tourvels ausführlich schildert und dabei in höchste Verzückung über die darauffolgende Liebesnacht gerät. Anfangs noch lächelnd, wendet Merteuil im Laufe der Erzählung ihr Gesicht von Valmont ab und ihre scheinbare Begeisterung weicht einer versteinerten Miene.¹¹⁹ Anschließend gesteht sie mit einem Anflug von Traurigkeit in ihrem Gesicht erneut ihre Zuneigung für ihn.

M: „Wir beide haben uns doch einmal geliebt, nicht? Ich glaube es war Liebe. Sie haben mich sehr glücklich gemacht.“¹²⁰

Valmont reagiert geschmeichelt auf dieses Eingeständnis und bietet reumütig seine Rückkehr als Liebhaber an.¹²¹ Die Marquise zeigt sich übergücklich, weil sie glaubt, er würde sie Mme de Tourvel vorziehen. Doch kurz vor ihrer Kapitulation schwärmt Valmont erneut von seiner „gegenwärtigen Vernarrtheit“ für seine aktuelle Eroberung und Merteuils Mimik verrät ihre tiefe Kränkung. Von diesem Moment an wird der Vicomte selbst ein Teil ihres Racheplans, animiert aus verletztem Stolz, unerwiderter Liebe und rasender Eifersucht.

M: „Wenn eine Frau einer anderen Frau ins Herz stößt, dann trifft sie selten daneben und die Wunde ist für immer unheilbar.“¹²²

Ein Indiz für Merteuils aufrichtige Liebe und ihre daraus resultierende Schwäche ist die Szene, in der sie auf die Nachricht von Valmonts Tod hysterisch weinend reagiert. Durch ihre perfiden Intrigen hat sie nicht nur Valmonts und Tourvels Leben zerstört, sondern ebenso ihr eigenes.

¹¹⁸ DL: 54:32. Solche schnippischen Repliken kränken Valmont in seiner Eitelkeit als Frauenheld und rücksichtsloser Verführer. Sie gefährden seinen gesellschaftlichen Status als skrupelloser Libertin.

¹¹⁹ DL: 1:17:12

¹²⁰ DL: 1:19:35

¹²¹ DL: 1:19:57. V: „Jetzt will ich nach Hause kommen!“

¹²² DL: 1:38:10

Unverkennbar akzentuiert Frears die Figur der weiblichen Protagonistin, anfänglich als tatkräftige heroische Kämpfernatur, die sich unbeirrt in einer männerdominierten Gesellschaft behauptet und eine unangefochtene Machtposition in Bezug auf die anderen Charaktere innehat. Im weiteren Verlauf der Handlung lernt der Zuseher allerdings ihre verborgenen Schwächen kennen, gegen die sie kontinuierlich anzukämpfen versucht, um auf dem Schlachtfeld der Intrigen nie die Unterlegene zu sein. Damit steht Merteuil jedoch auch ihrem Glück im Weg, weil sie stets ihre uneingeschränkte Stärke demonstriert, um einen Sieg zu erringen, der andere zielgerichtet zu Fall bringt und schließlich ihren eigenen Untergang bedeutet.



Abb.5 : Mme de Merteuil (Glenn Close), *Dangerous Liaisons*

Valmont (Miloš Forman):

Auch Forman interpretiert die Rolle der Marquise von Beginn an als starke, eigenständig handelnde Persönlichkeit mit einem hoch angesehenen Status in der Pariser Gesellschaft. Sie verkörpert ebenfalls einen Frauentyp, der emanzipiert und raffiniert agiert, sowie unnachahmlich böartige Rachepläne schmiedet, ohne Rücksichtnahme auf andere.

Im Gegensatz zu *Dangerous Liaisons* ist Mme de Merteuil in Formans Verfilmung nicht verliebt in ihren Vertrauten Valmont. Ihre Aktivitäten beschränken sich zunächst nur auf die Rache an ihrem abtrünnigen Liebhaber Gercourt.¹²³ Ihre Weigerung der Wetteinlöse eskaliert

¹²³ V: 13:10. Merteuil wird auf einem Fest von Mme de Volanges dem zukünftigen Ehemann Céciles vorgestellt – ihrem eigenen Liebhaber M. de Gercourt. Als dieser leugnet, sie zu kennen, um die Identität seiner „lästigen Mätresse“ nicht preiszugeben, reagiert die Marquise sichtlich betroffen. Ab diesem Zeitpunkt wird Gercourt zur Zielscheibe ihrer intriganten Machenschaften.

schließlich im Konflikt mit dem Vicomte, der daraufhin zum Gegenschlag ausholt. Merteuils hinterlistige Aktionen resultieren bloß aus den Intrigen Valmonts, jedoch nicht aus unglücklicher Liebe und Eifersucht. Ihr Ziel ist nur die Bestrafung für seine unverschämte Einforderung der Wettschuld.¹²⁴

M: „Bin ich vielleicht etwas, das man bei einer Wette gewinnen kann?“

V: Ja, weil Sie es akzeptiert hatten! (...) Ich habe gewonnen und ich bestehe auf meinem Gewinn!“¹²⁵

Markant sind v.a. ihr souveränes Handeln und ihre Gefühlskälte, die sie stets hinter einem perfekt einstudierten Lächeln verbirgt. Signifikant für ihren eiskalten Charakter ist die Demütigung des von Schuldgefühlen geplagten Valmonts, der sich nicht nur für sein Fehlverhalten entschuldigt, sondern sie sogar heiraten möchte. Gerührt von seiner Reue und geschmeichelt von seinem Heiratsantrag, gesteht sie ihm ihre Liebe und vertraut ihm ihr „neuestes Geheimnis“ an – sie konfrontiert ihn mit Danceny, ihrem aktuellen Liebhaber.¹²⁶

M: „Möchten Sie mein neuestes Geheimnis mit mir teilen?“

Dieses meisterhafte Verstellungsspiel ist für Valmont nicht vorhersehbar – Merteuil ist wahrhaftig das personifizierte Böse, deren Lieblingsbeschäftigung „Tarnen und Täuschen“ ist. Für den Zuschauer ist ihr „falsches Spiel“ bereits seit der Szene in der Opernloge explizit, als Cécile die Marquise fragt, ob Valmont ihr Liebhaber sei.¹²⁷ Entrüstet verneint die Marquise diese impertinente Frage, doch die Anschlusszene zeigt sie mit ihrem Geliebten Gercourt.

C: „Ist er ihr Geliebter?“

M: „Cécile! Man hat derartige Fragen nicht zu stellen. Schon gar nicht einer Witwe.“

C: „Haben Witwen keine Geliebten?“

M: „Nein, sie haben keine!“

Das Publikum ist von nun an eingeweiht und perzipiert ihre Verlogenheit, sowie ihren wahren Charakter. Bis zum Schluss handelt Merteuil permanent aus gekränktem Stolz – einerseits wegen der Schmach, von Gercourt verlassen worden zu sein, andererseits von Valmont als

¹²⁴ V: 1:29:50

¹²⁵ V: 1:30:19

¹²⁶ V: 1:51:55

¹²⁷ V: 08:12

simpler Wetteinsatz betrachtet zu werden. Sie zeigt niemals Reue oder aufrichtige Trauer (über Valmonts Tod), nur die Enttäuschung über die stattfindende Heirat steht ihr am Ende ins Gesicht geschrieben.¹²⁸



Abb.6 : Mme de Merteuil (Annette Bening), *Valmont*

6.1.2 Vicomte de Valmont

In beiden Verfilmungen verkörpert Valmont einen durchtriebenen Frauenhelden, dessen lasterhafter Lebenswandel, im Gegensatz zu Merteuil¹²⁹, in der adeligen Gesellschaft Ansehen genießt und sogar noch mit Bewunderung honoriert wird. Trotz seines schlechten Rufes und seines unmoralischen Verhaltens¹³⁰ wird ihm die Rolle des sympathischen Protagonisten zuteil, obwohl auch er ein „Meister in Verführung und Verstellung“ ist und als Handlanger an den perfiden Racheplänen der Marquise beteiligt ist. Trotz dieser grundlegenden Charaktereigenschaften wird die Figur Valmonts in den Filmen explizit kontrastiert, woraus enorme Unterschiede in den stattfindenden Interaktionen zwischen den Protagonisten resultieren. Sein Tod wird ebenfalls von beiden Regisseuren thematisiert, jedoch manifestiert sich der Wunsch zu sterben und für seine Taten zu sühnen bei Frears eindeutig stärker.

¹²⁸ V: 2:05:38. All ihre Pläne, die Hochzeit von Gercourt und Cécile zu verhindern, schlugen fehl.

¹²⁹ In der Öffentlichkeit wahrt sie den Schein der Tugend und ihre Freizügigkeit praktiziert sie heimlich.

¹³⁰ V: 08:12. Merteuil zu Cécile in der Opernloge: „Dieser Mann ist für den Ruf einer jungen Dame von Übel!“
DL: 04:52. Mme de Volanges warnt ihre Tochter Cécile: „Der Vicomte de Valmont mein Kind. An den du dich vermutlich nicht mehr erinnerst, außer vielleicht, dass er viel Charme besitzt. Öffnet niemals seinen Mund ohne vorher in Betracht zu ziehen, welchen Schaden er anrichten kann.“

Dangerous Liaisons (Stephen Frears):

Valmont, verkörpert von John Malkovich, wird dem Publikum gleich zu Beginn als ebenbürtiger, durchtriebener Gegenspieler der Marquise präsentiert. Arroganz, Zynismus und Dominanz gegenüber dem „schwachen Geschlecht“ sind sein Markenzeichen. Als niederträchtiger Frauenheld degradiert er seine Gespielinnen zu Werkzeugen seiner Triebhaftigkeit und unstillbaren Gier nach Lust, um sie letztendlich nicht nur zu demütigen, sondern ihr öffentliches Ansehen zu ruinieren. Mit diabolischer Erregung erläutert er Merteuil seine Intention, die verheiratete Mme de Tourvel zu verführen, um sie in ihren moralischen Grundfesten zu erschüttern und ihren festen Glauben an die eheliche Treue zu brechen. Sein Antrieb ist nicht Liebe, sondern das Bedürfnis nach Macht über eine Frau, die für ihren untadeligen Ruf, sowie ihre christlichen Wertvorstellungen bekannt ist und deren eisernen Willen er zu Fall bringen möchte.¹³¹

V: „Eine Frau zu verführen, die für ihre strenge Moral, für ihre religiöse Inbrunst und ihre glückliche Ehe weithin berühmt ist. Gibt es irgendetwas, das mehr Prestige bringen würde?“

Vorrangig akzentuiert ein Übermaß an Eitelkeit sein Tun und Handeln – er ist stets bedacht, seinen moralisch verwerflichen Ruf in der Öffentlichkeit nicht zu gefährden. Daraus resultiert zunächst die Weigerung Cécile zu verführen¹³², aber auch die insistierenden Versuche, Tourvel zu erobern. Valmont hat sich diese Bürde selbst auferlegt, um einen grandiosen Sieg über Tugend und Moral zu erringen. Die in Aussicht gestellte Liebesnacht mit der Marquise ist zwar Ansporn, aber nicht zwingend notwendig, um seine Aktivitäten bzgl. Mme de Tourvel voranzutreiben.

Céciles Entehrung initiiert Valmont selbstständig, als rachsüchtigen Schachzug gegenüber ihrer Mutter Mme de Volanges, deren warnende Briefe an Mme de Tourvel seinen Erfolg deutlich erschweren.¹³³

V: „Ich beabsichtige dieses der Dame tüchtig zu vergelten. (...) Kann ich irgendetwas tun, um Ihnen behilflich zu sein. Ich stehe voll und ganz zu Ihrer Verfügung.“

Erscheint anfänglich Valmonts infame Verführungstaktik bei Tourvel von emotionsloser Manipulation geprägt, bleiben dem Zuseher im Laufe der Geschehnisse seine Gefühlsregungen nicht verborgen.¹³⁴

¹³¹ DL: 09:08

¹³² DL: 08:37. V. „Sie verstehen, dass ich an meinen Ruf zu denken habe!“, siehe ebenso Fußnote 34

¹³³ DL: 31:37. Valmont bietet der Marquise seine Hilfe bzgl. Céciles Verführung an, da die heimliche Liebschaft mit Danceny nicht von Erfolg gekrönt ist und Merteuils Racheplan gegenüber Bastide zu scheitern droht.

Bei einem Konzertabend auf dem Landsitz übersehen weder die Marquise noch das Kinopublikum seine verliebten Blicke in Richtung Tourvel.¹³⁵ Als eindeutiges Indiz seiner Liebe definiert sich schließlich seine Zurückhaltung gegenüber Tourvel, als sie bereit ist, sich ihm hinzugeben.¹³⁶ Von da an werden sowohl seine Strategie als auch seine Haltung ambivalent, die bis zum Schluss in einer Unvereinbarkeit seiner perfiden Triebhaftigkeit mit seinem Gefühlsleben münden. Auch in der absichtlich herbeigeführten Konfrontation Emilie und Tourvel sieht er die Bestätigung, dass er für Tourvel nichts empfindet.¹³⁷ Gleich darauf bereut er diese Demütigung und fühlt sich durch Tourvels Eifersucht noch mehr zu ihr hingezogen.¹³⁸

V: „Das war furchtbar gefühllos von mir.“

Und doch bittet er sie in der anschließenden Liebesszene, ihm einen Brief zu schreiben, als Beweis für Merteuils in Aussicht gestellte gemeinsame Nacht. Folglich agiert er permanent zwischen echter Liebe und dem Triumph, Tourvel und Merteuil zu dominieren.

Um über seinen inneren Konflikt doch noch die Kontrolle zu erlangen, vollzieht er den, von Merteuil vorgeschlagenen, Bruch mit Tourvel, und hofft dadurch, seine „alte“ Identität zurück zu gewinnen.¹³⁹

V: „Ich fühle mich so gelangweilt – dagegen bin ich machtlos!“¹⁴⁰

Valmont betrachtet sich dabei im Spiegel, als würde er eine Rolle einstudieren, die ihm von der Marquise auferlegt wurde und die mit seiner imposanten Eitelkeit korreliert.

In der Anschlusszene mit Merteuil, in der Valmont vom Ende der Beziehung zu Tourvel berichtet und die Liebesnacht einfordert, markiert seine äußere Erscheinung¹⁴¹ seine echten Empfindungen. Die Weigerung der Marquise, die Nacht mit ihm zu verbringen und die darauffolgende „Kriegserklärung“ besiegeln Valmonts Scheitern endgültig – der anfangs ebenbürtige Partner wird selbst zum Opfer von Merteuils Intrigen.

¹³⁴ Auch die Marquise bemerkt seinen Sinneswandel und ändert ihre Pläne aus gekränktem Stolz.

¹³⁵ *DL*: 56:34

¹³⁶ *DL*: 1:02:30

¹³⁷ *DL*: 1:22:50

¹³⁸ *DL*: 1:25:58

¹³⁹ *DL*: 1:36:22. Valmont handelt gegen seinen Willen und will seine aufrichtigen Gefühle für Tourvel nicht akzeptieren. Nach dem Bruch mit ihr verlässt er schwankend das Zimmer und schließt die Türe. Die Geste, die Türklinke zu ergreifen und der Versuch, seine Aktion rückgängig zu machen, markieren seine Verzweiflung und seinen inneren Kampf.

¹⁴⁰ *DL*: 1:34:21

¹⁴¹ Sowohl Kleidung, als auch Haare sind derangiert, sein Teint wirkt fahl und seine Augen glasig – Valmonts Gemütszustand definiert sich hier eindeutig über sein äußeres Erscheinungsbild.

Während des Duells mit Danceny geben Einblendungen von Liebesszenen mit Tourvel nochmals Aufschluss über Valmonts emotionales Befinden und manifestieren explizit den Wunsch zu sterben. Der tödlich verwundete Vicomte empfindet nicht nur Reue, sondern er steht zu seinen wahren Gefühlen. Erst in dieser letzten Szene demaskiert er sich selbst und gestattet Einblick in sein Innerstes – der niederträchtige Schurke erleidet einerseits seine gerechte Strafe, andererseits wird ihm Absolution zuteil.



Abb.7: Valmont (John Malkovich), *Dangerous Liaisons*

Valmont (Miloš Forman):

Miloš Forman besetzte die Rolle des Valmont mit dem damals relativ unbekannten britischen Schauspieler Colin Firth, dessen jugendhafter Charme und strahlendes Lächeln den Charakter der Hauptfigur prägen. Seine Verführungstaktiken basieren nicht auf heimtückischer Heuchelei, sondern schelmenhaftem Flirtpotenzial. Die Ambitionen des Protagonisten beschränken sich zunächst nur auf das Ausleben seiner Sexualität und das Vergnügen, Frauen zu verführen ohne ihnen jedoch absichtlich Leid zuzufügen.

Trotz seines lasterhaften Lebenswandels empfindet er spezielle Gefühle für Mme de Merteuil, die er bereits zu Beginn vertiefen möchte.¹⁴²

V: „Wenn Sie kämen, wäre ich überglücklich – möchte ich betonen!“

¹⁴² V: 07:15. Valmont lädt Merteuil ein, ihn bei seiner Tante auf dem Land zu besuchen. Zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nichts von Tourvels Aufenthalt auf dem Landsitz.

Als die Marquise ihn in seinem Zimmer auf dem Landschloss erwartet, zeigt er sich aufrichtig erfreut über ihren Besuch.¹⁴³ Sein zuvor gescheiterter Annäherungsversuch bei Tourvel hat keinerlei Bedeutung mehr für ihn, weil ihm die Anwesenheit von Merteuil ohne Zweifel wichtiger ist.

Wie in *Dangerous Liaisons* verweigert Valmont ebenfalls die von Merteuil geplante Verführung Céciles als zu leichtes Unterfangen, welches absolut nicht mit seinem Ruf als angesehener Frauenheld korrespondiert.

V: „Das schafft wohl jeder!“¹⁴⁴

Er kokettiert zwar mit seiner Eitelkeit und seinem vorseilendem Ruf als erfolgreicher „Casanova“, diese beiden Merkmale sind jedoch nicht mit der gleichen Intensität ausgeprägt wie bei Frears' Figureninszenierung. Aufgrund dieser differenzierten Charakterzeichnung sind Valmonts Aktivitäten stets markiert von einer Symbiose aus unverblümter Leichtigkeit mit dem Charme eines „Lausbuben“.

Seine Vorliebe für Merteuil ist ein weiteres Mal beim Abschluss der Wette indiziert. Ohne zu Zögern fordert Valmont ihren Körper als Gewinn.¹⁴⁵ Valmont fragt, ob die Marquise eifersüchtig auf Tourvel sei und als sie verneint, scheint er enttäuscht zu sein. Seine Gefühle für sie sind definitiv stärker evident als jene der Marquise, die ihrem abtrünnigen Geliebten Gercourt nachtrauert.

V: „Um was wollen Sie wetten?“

M: „Um alles, was Sie wollen.“

V: „Um Sie. Um Ihren Körper!“

Die Verführung Tourvels geschieht einerseits aus Eigeninitiative, andererseits entwickelt Valmont durch die Wette größeren Ehrgeiz und sein Agieren gewinnt bedeutend an Dynamik. Als Tourvel bei einem von Valmont arrangierten Picknick beteuert, dass sie seinen Verführungstaktiken nicht erliegen werde, scheint er sich über seine Intention der hartnäckigen Eroberungsversuche selbst nicht im Klaren zu sein.¹⁴⁶

¹⁴³ V: 21:35. Merteuil ist jedoch nur angereizt, um ihn in den perfiden Plan zu involvieren, Céciles Unschuld zu rauben.

¹⁴⁴ V: 24:16

¹⁴⁵ V: 29:30

¹⁴⁶ V: 58:28

T: „M. de Valmont, Sie verschwenden Ihre Zeit mit mir. Ich bin nicht eine von diesen Frauen und werde auch bestimmt nie so werden.“

V: „Das weiß ich!“

T: „Wieso geben Sie dann nicht auf?“

V: „Das weiß ich selbst nicht.“

Die einzige Szene, in der sich die Ambivalenz Valmonts emotionaler Bindung gegenüber Merteuil und seinen Gefühlen für Tourvel offenbart, ist das Briefdiktat in Céciles Zimmer. Der Inhalt dieses Schreibens ist ohne Zweifel an Tourvel gerichtet, zu der er sich sehnsuchtsvoll hingezogen fühlt. Gedankenverloren beginnt er mit den Worten „*Meine liebe Madame*“, sodass für den Zuseher offenkundig ist, an wen seine Liebeserklärung adressiert ist.¹⁴⁷

Im Vordergrund steht primär die Aussicht auf den Gewinn der Wette. Unmittelbar nach der gemeinsamen Nacht mit Tourvel beendet er das Verhältnis mittels eines Abschiedsbriefes¹⁴⁸ und eilt siegessicher zur Marquise. Sein Auftreten wirkt zum ersten Mal souverän und dominant, weil er sich seiner Belohnung sicher ist und Merteuil die Unterlegene zu sein scheint.¹⁴⁹ Die Entwicklung eigenständiger Intrigen resultiert einzig und allein aus dem spöttischen Verhalten Merteuils, die die Ernsthaftigkeit der Wette verhöhnt und dadurch seinen Sieg degradiert. Seine hinterhältigen Pläne involvieren zwar das Liebespaar Cécile und Danceny, sind aber zweifellos zielgerichtet gegen seine ehemalige Vertraute Merteuil. Von Reue ergriffen, entschuldigt sich Valmont für sein törichtes Verhalten, offenbart seine wahren Gefühle und möchte die Marquise sogar heiraten. Doch die nochmalige Demütigung durch Merteuil impliziert sogar einen unerwarteten Akt der Aggression – Valmont ohrfeigt seine hinterhältige Rivalin vor den Augen ihres aktuellen Liebhabers Danceny. Trotz weiterer heimtückischer Schachzüge bleibt ihm die Marquise stets einen Schritt voraus.

Bei allen Aktionen ist die Unterlegenheit Valmonts explizit, und selbst am Ende triumphiert seine kaltblütige Gegenspielerin über ihn.¹⁵⁰ Sein Handeln ist von Beginn an von seinen Gefühlen für Merteuil determiniert, doch auch als couragierter Rivale unterliegt er zum

¹⁴⁷ V: 1:11:14. Valmont diktiert Cécile eigentlich einen Brief an Danceny.

¹⁴⁸ V: 1:28:25. Tourvel findet den Brief nach ihrer Rückkehr vom Einkauf auf ihrem leeren Bett. Die zweite Liebesnacht erfolgt auf Insistieren Tourvels, die am Morgen danach verschwindet.

¹⁴⁹ V: 1:28:50. Siehe auch 7.1.1. Fußnote 112

¹⁵⁰ V: 1:55:40. Als Valmont Cécile in Männerkleidung zur Flucht überreden will, hat die Marquise das junge Mädchen bereits vorgewarnt und somit seinen Plan vereitelt. Er wird als Heuchler enttarnt und hat das Nachsehen gegenüber Merteuil.

Schluss in diesem ungleichen Zweikampf – die Beziehung zu Tourvel spielt kontinuierlich nur eine untergeordnete Rolle. Sexuelles Verlangen und der Gewinn der Wette flankieren die Ambitionen bzgl. Tourvel – wahre Liebe ist nicht die Triebfeder seines Agierens.¹⁵¹

Weder Reue noch unerfüllte Liebe induzieren seinen mehr oder weniger freiwilligen Tod im Duell mit Danceny, sondern das Eingeständnis seiner eigenen Schwäche ist letztlich Indikator für diesen Schlussakt.



Abb.8: Valmont (Colin Firth), *Valmont*

6.1.3 Madame de Tourvel

Madame de Tourvel steht für die ideale Verkörperung all jener Tugenden, die mit den gesellschaftlichen und christlichen Wertvorstellungen korrelieren. Ihr Frauenideal vereint auf exemplarische Weise Grundsätze wie Frömmigkeit, Wohltätigkeit und die absolute Einhaltung ehelicher Treue. Durch ihre gottesfürchtige Lebensweise sowie die strikte Einhaltung moralischer Pflichten scheint sie zunächst immun gegenüber Valmonts Annäherungsversuchen zu sein. In beiden Verfilmungen wird sie schließlich zum „gutgläubigen Opfer“, das sich aus ihrem selbst auferlegten Korsett befreit und aus hingebungsvoller Liebe zu Valmont die gesellschaftlichen Zwänge aufbricht, ohne Rücksicht auf den Verlust ihrer Reputation. Dieser Akt der Selbstaufgabe und die damit verbundene bedingungslose Hingabe werden gleichermaßen thematisiert, jedoch sind die weiteren

¹⁵¹ V: 1:25:45. Nach der ersten gemeinsamen Nacht schmiedet Tourvel euphorisch Zukunftspläne mit Valmont. Seine Reaktion ist äußerst zurückhaltend und der Zuseher gewinnt den Eindruck, dass er diese Beziehung nicht intensivieren möchte. Im Abschiedsbrief ermutigt er Tourvel sogar, sich einen neuen Liebhaber zu suchen.

Geschehnisse geprägt von der differenzierten Charakterisierung der Figur. Erscheinen anfangs die Rollen nahezu ident angelegt, wird dem Publikum im Laufe der Handlung allmählich bewusst, wie unterschiedlich deren persönliche Entwicklung verläuft, woraus sich zwangsläufig eine diametrale Erzählperspektive für den Betrachter ergibt. Begründet auf dieser offenkundigen Divergenz polarisiert Tourvel neben Cécile¹⁵² am stärksten.

Dangerous Liaisons (Stephen Frears):

Bereits in Michelle Pfeiffers äußerem Erscheinungsbild spiegelt sich unbestritten das Pendant der zarten, zerbrechlich wirkenden Mme de Tourvel. Im schlichten Kleid mit verdecktem Dekolleté und mit Spitzen besetztem Hut wird sie dem Zuschauer als zukünftiges Opfer Valmonts bereits in der ersten Sequenz¹⁵³ vorgestellt und verkörpert von Beginn an den konträren Frauentyp zu Merteuil.

Schon ein harmloser Kuss auf die Wange verstößt gegen Tourvels moralische Prinzipien, denn derartig unpassende Vertraulichkeiten konvergieren nicht mit den tugendhaften Wertevorstellungen einer treuen Ehefrau.¹⁵⁴ Kurz nach diesem Annäherungsversuch erfolgt Valmonts erste direkte Liebeserklärung in einer Direktheit, die Tourvel vollkommen aus der Fassung bringt.¹⁵⁵ Sie ringt sogar nach Luft und eilt unverzüglich auf ihr Zimmer, um Valmonts schamlosen Beteuerungen zu entfliehen. Von nun an vollzieht sich für den Zuseher explizit die emotionale Wandlung Tourvels, die zwar weiterhin konsequent ihre aufkeimenden Gefühle für Valmont zu unterdrücken versucht, jedoch letztlich kläglich scheitert. Seine insistierenden Liebesgeständnisse in Kombination mit der Maskerade eines geläuterten Charakters entfalten ihre Wirkung und Tourvel erliegt seinem raffinierten Charme. Zuvor bietet sie ihm aus Selbstschutz ihre Freundschaft an, um sein Liebeswerben dadurch zu beenden.¹⁵⁶

¹⁵² Der Prozess ihrer signifikant unterschiedlich verlaufenden Genese wird ihm nachfolgenden Kapitel näher erläutert.

¹⁵³ DL: 08:57. Im Dialog zwischen Merteuil und Valmont erfolgt Tourvels erster Auftritt in einer Parallelmontage beim Rosenschneiden mit Mme de Rosemonde. Der Zuschauer wird zeitgleich durch Valmonts Ausführungen über seinen listigen Verführungsplan informiert, dass sich seine Auserkorene auf dem Landsitz seiner Tante aufhält.

¹⁵⁴ DL: 21:00. Nach dem Bekanntwerden des sozialen Engagements gegenüber einer armen Familie aus dem Dorf umarmt und küsst Mme de Rosemonde ihren Neffen aus Freude über seinen Sinneswandel. Valmont nützt die Situation schamlos aus und tut gleiches bei Mme de Tourvel, die ebenfalls seine „gute Tat“ mit sichtlicher Bewunderung quittiert. Auf diese „intime Geste“ reagiert sie unübersehbar mit ablehnender Bestürzung.

¹⁵⁵ DL: 22:25

¹⁵⁶ DL: 44:40

T: „Warum müssen Sie bewusst meinen Seelenfrieden stören?“¹⁵⁷

Von diesem Zeitpunkt an vertraut sie dem Vicomte, der das freundschaftliche Verhältnis scheinbar akzeptiert hat und gewährt ihm ohne Bedenken sogar Einlass in ihr Zimmer.¹⁵⁸ Neuerlich gesteht Valmont sein unstillbares Verlangen und evoziert dadurch das ersehnte Eingeständnis ihrer eigenen Gefühle. Als er ihre freiwillige körperliche Hingabe jedoch nicht schamlos ausnützt und von ihr ablässt, sieht sie in ihrer Abreise vom Landschloss die einzig mögliche Konsequenz, nicht nochmals die Kontrolle zu verlieren. Doch auch die überstürzte Flucht bewahrt sie letztendlich nicht vor ihrer eigenen Kapitulation. Bei einem von Pater Anselm vermittelten Zusammentreffen mit Valmont, in dessen Verlauf dieser mit Selbstmord droht, weil seine Liebe nicht erwidert wird, handelt sie gegen ihre moralische Überzeugung, bricht mit den ihr auferlegten Konventionen und folgt ab nun ihrem Herzen.

V: „Was bringt Sie so aus der Fassung bei dem Gedanken, mich glücklich zu machen?“

T: „Sie haben recht. Ich kann auch nur leben, wenn ich Sie glücklich mache. Darum verspreche ich, keine Gegenwehr mehr und auch niemals Reue.“¹⁵⁹

Bei einer von Valmont provozierten Konfrontation mit der Kurtisane Emilie reagiert Tourvel mit einem heftigen Eifersuchtsausbruch, welcher eindeutig den Beweis für ihre aufrichtigen Gefühle liefert. Sie möchte ihn mit keiner Frau teilen und erhebt alleinigen Anspruch auf diese Beziehung.

Aus der emotionalen Intensität dieser Liaison, die von Valmont auf üble Art und Weise beendet wird, resultiert schließlich Tourvels körperlicher und psychischer Zusammenbruch. Selbst das von Danceny überbrachte Schuld- bzw. Liebesgeständnis des verstorbenen Vicomtes lindert nicht ihren Schmerz und verhindert ebenso wenig ihren Tod.

Mme de Tourvel wandelt sich zwar von der treuen Ehefrau zur leidenschaftlichen Geliebten, bleibt aber stets Spielball der hinterhältigen Intrigen Valmonts und Merteuils. Gegenüber den beiden Protagonisten ist sie ohne jeden Zweifel die Unterlegene und ihre Schwäche wird ihr am Ende zum tödlichen Verhängnis.

¹⁵⁷ DL: 45:13

¹⁵⁸ DL: 1:01:20

¹⁵⁹ DL: 1:16:33



Abb.9 : Tourvel und Valmont, *Dangerous Liaisons*

Valmont (Miloš Forman):

Forman inszeniert Mme de Tourvels Wandlung im Verlauf der Erzählung diametral zu Stephen Frears. Obwohl ebenso tugendhaft und einer moralisch christlichen Lebensweise verpflichtet, erscheint sie bereits bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Valmont resoluter und überzeugender in ihrer Argumentation bzgl. dem ehelichen Treuegelöbnis.¹⁶⁰

V: „Sie lieben Ihren Mann?“

T: „Ich liebe meinen Mann sehr!“¹⁶¹ (...) Hören Sie, manchmal sagen mir meine Freunde, ich wäre naiv. Aber ich bin nicht so dumm, nicht zu verstehen, was Sie wollen. (...) Ich bin nicht raffiniert genug, um mit Ihnen zu reden.¹⁶²

Sie durchschaut bereits von Beginn an Valmonts Versuche, sie mit Charme und unverblümter Dreistigkeit zu verführen – sie scheint durch ihren festen Glauben an die Liebe jedoch immun gegen diese Flirtattacken zu sein.¹⁶³

T: „M de Valmont, Sie verschwenden Ihre Zeit mit mir. Ich bin nicht eine von diesen Frauen und werde auch bestimmt nie so werden!“

V: „Das weiß ich.“

¹⁶⁰ V: 18:05. Valmonts erster Annäherungsversuch beim See.

¹⁶¹ V: 18:28

¹⁶² V: 20:11

¹⁶³ V: 56:40. Valmont versucht sie mit einem arrangierten Picknick zu beeindrucken, doch Tourvel durchschaut seine Absichten und liest einen Brief vor, in dem sie vor seinen „Verführungstricks“ gewarnt wird.

Immer wieder betont sie die aufrichtige Zuneigung gegenüber ihrem Ehemann¹⁶⁴, doch allmählich schwindet der heftige Widerstand in ihr gegen die aufkeimenden Gefühle für den Vicomte, obwohl dieser bei seinen Avancen zurückhaltender agiert als sein Pendant in *Dangerous Liaisons*. Indiz für ihre heimliche Zuneigung ist zum einen im Dialog mit Merteuil im Schlossgarten explizit¹⁶⁵, zum andern beim Tanz mit Valmont, bei dem sie vor Scham seine Blicke kaum erwidern kann.¹⁶⁶ Als Konsequenz dieser „verbotenen Sympathie“¹⁶⁷ resultiert ihre überstürzte Abreise nach Paris, wo sie von Valmont bereits erwartet wird und sich ihm, aller moralischen Zwänge zum Trotz, hingibt.

Ihre Liebe für Valmont ist dermaßen intensiv, dass sie am Morgen nach der Liebesnacht, ihren Gatten unverzüglich über ihre außereheliche Affäre brieflich in Kenntnis setzt. Sie möchte gegen alle Konventionen ihr Leben mit Valmont verbringen.

T: „Ich will für dich sorgen, ich will dir dienen.“¹⁶⁸

Der Abschiedsbrief des Vicomte vereitelt jedoch ihre Pläne einer gemeinsamen Zukunft und Tourvel demonstriert von diesem Zeitpunkt an Selbstbewusstsein und Courage, sich neu zu orientieren, um ihr Leben wieder in den Griff zu bekommen. Zunächst fordert sie eine nochmalige Liebesnacht mit ihrem geliebten Valmont ein¹⁶⁹, verlässt ihn jedoch aus eigenem Antrieb und beendet auf diese Weise endgültig die Affäre. Tourvel zerbricht nicht an dieser fatalen Liebesbeziehung, sondern zieht eigenständig die „Notbremse“ und kehrt in ihr „altes“ Leben zurück. Ihre emanzipierte Haltung wird ein weiteres Mal explizit, wenn sie am Ende in Begleitung ihres Gatten, der ihr offensichtlich verziehen hat, eine weiße Rose auf Valmonts Grabstein legt – sie hat weder Scheu als verheiratete Frau zu ihrer Untreue zu stehen, noch moralische Skrupel in ihren Ehealltag zurückzukehren.

¹⁶⁴ V: 24:59. Tischgespräch über Liebe und eheliche Treue bei einem Abendessen auf dem Landschloss. Merteuil: „Sie lieben ihren Mann?“ Tourvel: „Ja! Ich liebe meinen Mann sehr.“

26:30. Und wenig später erklärt sie inbrünstig: „Ich weiß, dass einige Frauen schwach sind, aber glauben Sie mir, es gibt Frauen, die treu bleiben.“

¹⁶⁵ V: 1:02:01. Merteuil und Tourvel sitzen auf einer Decke und beobachten ein spielerisches Duell zwischen Valmont und Cécile. Die Marquise vermutet, dass Tourvel verliebt sei und rät ihr abzureisen. Sie bestreitet diesen Umstand, doch dem aufmerksamen Publikum bleibt ihre Unsicherheit nicht verborgen.

¹⁶⁶ V: 1:05:30

¹⁶⁷ V: 1:09:10. Sie fleht Valmont an abzureisen, da sie die Kontrolle über ihre Gefühle in seiner Gegenwart verliert. „Dass ich nicht möchte, dass Sie wegfahren. Ich kann das nicht sagen!“ Dieses Eingeständnis wäre nicht konform mit ihrer ehelichen Treuepflicht.

¹⁶⁸ V: 1:27:05

¹⁶⁹ V: 1:43:37.

Valmont: „Was führt Sie hierher? Was glauben Sie hier zu finden?“

Tourvel: „Dass du mich liebst!“

Valmont: „Möchten Sie, dass ich Sie belüge?“

Tourvel: „Ja.“



Abb.10 : Mme de Tourvel (Meg Tilly), *Valmont*

6.1.4 Cécile de Volanges

Cécile, die Tochter der sittenstrengen Mme de Volanges, verkörpert in beiden Verfilmungen die perfekte Kombination aus unschuldiger Klosterschülerin und frivoler Lolita. Nach ihrer strengen Erziehung im Kloster soll das 15-jährige Mädchen von Mme de Merteuil, die ihrerseits eine untadelige Reputation in der Gesellschaft genießt, mit allen Regeln gesellschaftlicher Umgangsformen vertraut gemacht werden. Die Marquise nützt ihre Unwissenheit und Naivität, um als enge Vertraute (mit Unterstützung Valmonts) ihre Rachepläne realisieren zu können.

Wie bereits in der zuvor analysierten Rolleninszenierung Tourvels ist mit immenser Deutlichkeit die unterschiedliche Persönlichkeitsentwicklung Céciles evident. In beiden Filmen schenkt die gehorsame Tochter ihr Vertrauen sowohl der Marquise als auch Valmont, von denen sie schließlich korrumpiert wird. Die sexuelle Beziehung zum Vicomte und ihr Reifeprozess zur jungen Dame sind allerdings konträr akzentuiert.

Dangerous Liaisons (Stephen Frears):

Céciles Gehorsamkeit gegenüber ihrer Mutter und ihr unsicheres Auftreten manifestieren sich bereits zu Beginn in ihrer Gestik und Mimik.¹⁷⁰

Mme de Volanges: „Ich habe ihr geraten zu beobachten und zu lernen und zu schweigen, außer wenn man sie anspricht.“

M: „Wir werden sehen, ob uns nicht etwas für ihr Amusement einfällt.“¹⁷¹

Die Klostererziehung hat sie unverkennbar geprägt und sie ist es gewöhnt, zu tun, was ihr befohlen wird.¹⁷² Zum ersten Mal wird ein Anflug von jugendlicher Neugierde dem anderen Geschlecht gegenüber deutlich, als ihre Anstandsdame Mme de Merteuil vorschlägt, den attraktiven Chevalier de Danceny als Musiklehrer zu engagieren. Die verschüchterte Cécile zeigt sich über die Idee sichtlich erfreut, verbirgt ihr Lächeln aber sogleich, damit ihre Mutter keinen Verdacht schöpft.¹⁷³ Von nun an betrachtet sie die Marquise als Vertraute, mit der sie, hinter dem Rücken ihrer Mutter, Geheimnisse teilen kann. Aus diesem Grund erzählt sie von den Liebesbriefen Dancenys und verlässt sich dabei auf die Diskretion ihrer „neuen Freundin“.¹⁷⁴ Auch nach der Vergewaltigung durch Valmont vertraut sie sich in ihrer Verzweiflung der Marquise an, die stets als verständnisvolle ZuhörerIn fungiert.

M: „(...), dass vorausgesetzt, Sie treffen ein paar elementare Vorsichtsmaßnahmen, Sie es tun können oder auch nicht. Und zwar mit so vielen Männern wie Sie wollen, so oft wie Sie wollen und auf so viele verschiedene Arten wie Sie wollen. Unser Geschlecht besitzt nicht allzu viele Vorteile, aber aus den wenigen, die wir haben, dürfen wir auch das Beste machen.“¹⁷⁵

Ihr gehorsames Agieren zeigt sich nicht nur in der Einhaltung der Verhaltensregeln ihrer Mutter, sondern ebenso bei der Befolgung der „gutgemeinten“ Ratschläge der Marquise. Auch Valmont hat durch Céciles ausgeprägte Naivität und Leichtgläubigkeit keinerlei

¹⁷⁰ DL: 04:21

¹⁷¹ Céciles Lächeln zu diesem Vorschlag zeigt einen Funken Hoffnung, sich ein wenig aus den Fängen ihrer Mutter lösen zu können.

¹⁷² DL: 06:07. Cécile zu Valmont: „Ich bin vom Kloster her gewohnt um neun im Bett zu sein.“

¹⁷³ DL: 16:16

¹⁷⁴ DL: 25:29. Bei einem gemeinsamen Besuch in der Oper berichtet Cécile über die heimlichen Liebesbriefe und erfährt von Merteuil Details zu ihrer bevorstehenden Vermählung mit Bastide.

¹⁷⁵ DL: 52:44

Schwierigkeiten, ihr Vertrauen zu gewinnen.¹⁷⁶ Ihre Ahnungslosigkeit und ihr grenzenloses Vertrauen machen sie somit zum perfekten Opfer im Intrigenspiel der beiden Protagonisten.

Deutlich erkennbar ist ihre Wandlung vom unerfahrenen Mädchen zur sexuell aktiven jungen Frau. Beschämt nach ihrer Defloration, beherzigt Cécile den Rat Merteuils und setzt den „Unterricht“ mit Valmont bereitwillig fort. Ab diesem Zeitpunkt leistet sie keinen Widerstand mehr und scheint Vergnügen bei den sexuellen Aktivitäten zu empfinden. Selbstbewusst und ohne Scheu genießt sie sichtlich die heimlichen Liebesnächte mit Valmont¹⁷⁷ – sie ist erwachsener geworden. Cécile unterscheidet aber zwischen Lust und Liebe, denn während sie sich im Bett zärtlich an ihren „Lehrmeister“ schmiegt, erzählt sie vom Verschwinden Dancenys, dem weiterhin ihr Herz gehört.¹⁷⁸

Nach dem Erleiden einer Fehlgeburt endet die Affäre mit Valmont und sie tritt erst wieder am Krankenbett Tourvels in Erscheinung.¹⁷⁹ In Begleitung ihrer Mutter scheint Cécile wieder in die Rolle der anständigen Tochter zurückgekehrt zu sein. Das Liebesintermezzo, sowohl mit Valmont als auch mit Danceny, forcierte zwar den Prozess des Erwachsenwerdens, hat jedoch offensichtlich keine bedeutsame Auswirkung auf die Mutter-Tochter-Beziehung.



Abb.11: Cécile (Uma Thurman), *Dangerous Liaisons*

¹⁷⁶ Valmont ist für den reibungslosen Austausch der heimlichen Liebesbriefe von Cécile und Danceny verantwortlich.

¹⁷⁷ DL: 1:10:40. Cécile zeigt auch keinerlei Scham beim Schreiben eines Briefes an Danceny auf dem nackten Rücken Valmonts.

¹⁷⁸ DL: 1:27:11

¹⁷⁹ DL: 1:43:05

Valmont (Miloš Forman):

Forman typisiert Cécile in seiner Filmversion weitaus stärker als kindlichen Frauentyp,¹⁸⁰ mit dem der Zuseher automatisch Eigenschaften wie Neugierde, Naivität und Leichtgläubigkeit assoziiert. Analog zu *Dangerous Liaisons* werden dem wohlbehüteten Mädchen diese Charaktereigenschaften ebenfalls zum Verhängnis, denn sie wird sowohl von der Marquise als auch von Valmont für deren eigennützige Zwecke korrumpiert. Merteuil hat auch hier leichtes Spiel, das Vertrauen Céciles zu gewinnen, indem sie hinter dem Rücken ihrer Mutter Geheimnisse mit ihr teilt und heimliche Aktivitäten plant.¹⁸¹ Sie ist gleichzeitig Vertraute und Komplizin.

Céciles Unbeholfenheit wird aber nicht nur in ihrem Verhalten pointiert,¹⁸² sondern v.a. in ihren naiven Fragen und Antworten. Bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Valmont in der Oper reagiert sie verlegen und fragt Merteuil um Rat.¹⁸³

V: „Ist das Ihre erste Oper, Mademoiselle?“

C: „Soll ich antworten?“

M: „Nun, falls Sie darauf antworten, wird der Mann das als Aufforderung auffassen. Falls Sie nicht antworten, versteht ein Kavalier, dass er sich zu empfehlen hat.“

C: „Und was soll ich tun?“

M: „Was Sie am liebsten tun wollen.“

Ein weiteres Beispiel ist auch die heimlich arrangierte Verabredung mit Danceny. In einem von der Marquise bereitgestellten lasziven Kleid fühlt sich Cécile äußerst unwohl und die erotischen Wandmalereien betrachtet sie mit verständnislosem Unbehagen.¹⁸⁴

Schüchternheit und Unerfahrenheit weichen jedoch fortan dem Drang, das „wahre Leben“ außerhalb der Klostermauern kennenzulernen. Cécile versucht permanent ihre „Kind-Rolle“ abzulegen, um schnell erwachsen zu werden.

¹⁸⁰ Forman besetzte die Rolle mit der erst vierzehnjährigen Fairuza Balk, um die kindliche Persönlichkeit speziell zu unterstreichen. Details siehe oben Kapitel 3.1.2

¹⁸¹ V: 42:54. Merteuil arrangiert ein heimliches Treffen zwischen den jungen Liebenden. Cécile wird in diesen Plan eingeweiht und gewinnt Gefallen daran, ihre Mutter zu hintergehen. Von diesem Zeitpunkt an fällt es Cécile immer leichter, unmoralische Aktivitäten zu verheimlichen.

¹⁸² Bei ihrem ersten Besuch in der Oper weiß die ehemalige Klosterschülerin z.B. nicht, wie man einen Fächer richtig hält.

¹⁸³ V: 05:45

¹⁸⁴ V: 45:40

Mme de Rosemonde: „Kinder lieben meinen Neffen! Sie bewundern ihn.“

C (erzürnt): „Ich bin kein Kind!“¹⁸⁵

Die Verführung durch Valmont leistet somit indirekt einen gewichtigen Beitrag zu Céciles Reifungsprozess.

M: „Jetzt sind Sie kein kleines Mädchen mehr!“

C: „Ich weiß.“ (...)

M: „Hat dir das, was M de Valmont mit dir getan hat gefallen?“

Cécile nickt und lächelt.

M: „Dann gibt es keinen Grund zur Beunruhigung, Cécile.“¹⁸⁶

Aus diesem Grund erachtet Cécile den Rat der Marquise, Gercourt zu heiraten und Danceny als Liebhaber zu behalten, als logische Konsequenz ihres Verhaltens. Instruiert von den beiden Protagonisten¹⁸⁷ gewinnt sowohl ihr Handeln als auch ihr Auftreten deutlich an Souveränität und Autonomie.

Die nachfolgende Szene zeigt explizit die Ermutigung seitens Valmont, sich dem Willen ihrer Mutter zu widersetzen und eine eigene Meinung zu vertreten. Auf die Frage von Mme de Rosemonde, wen das junge Mädchen heiraten will, antwortet sie zunächst etwas unsicher: „Ich würde immer das tun, was Mama will!“ Beharrlich fordert Valmont eine eigenständig formulierte Antwort, die zur Überraschung aller Anwesenden lautet: „Ich glaube, ich würde M de Gercourt heiraten und den Chevalier de Danceny als Liebhaber behalten.“¹⁸⁸ Cécile transformiert Merteuils Ratschlag in ihre selbstständig gefasste Sichtweise.

Im Handlungsverlauf befolgt Cécile kontinuierlich die Anweisungen ihrer „vertrauenswürdigen Freundin“, wodurch sie allmählich ihr kindliches Verhalten ablegt und als selbstbewusste junge Frau ihren eigenen Weg geht. Am Ende agiert sie nicht mehr fremdbestimmt und regelt ihre persönlichen Angelegenheiten alleine. Sie hat sich dem Einfluss der Marquise endgültig entzogen und entscheidet eigenständig, wem sie ihr Vertrauen schenkt und wie sie ihre Zukunft gestalten will. Sichtlich gereift vertraut sie Mme

¹⁸⁵ V: 1:01:46. Valmont und Cécile duellieren sich zum Spaß im Schlosspark. Mme de Rosemonde, Merteuil und Tourvel sehen dabei zu. Sie wird von allen noch als kleines Mädchen betrachtet.

¹⁸⁶ V: ab 1:17:02. Dialog Merteuil/ Cécile

¹⁸⁷ Neben Merteuil erteilt auch Valmont Ratschläge und verhilft ihr auf diese Weise zu mehr Selbstbewusstsein.

¹⁸⁸ V: 1:22:47

de Rosemonde das Geheimnis ihrer Schwangerschaft an¹⁸⁹ und tritt ohne moralische Bedenken mit Gercourt vor den Traualtar.¹⁹⁰ Cécile mimt die jungfräuliche Braut in Weiß, was ihren Wandel zur emanzipierten Frau einerseits, als auch zur perfekten Lügnerin andererseits explizit unterstreicht.



Abb.12: Cécile (Fairuza Balk), *Valmont*

¹⁸⁹ V: 2:03:10

¹⁹⁰ V: 2:05:16. Während der Zeremonie erwidert Mme de Rosemonde das Lächeln der jungen Braut mit einem beipflichtendem Augenzwinkern.

7. Fazit

V: „Ihr Lieblingswort, dachte ich, wäre Verrat?“

M: „Nein, nein, Grausamkeit. Ich habe immer gefunden, es klingt irgendwie edler.“¹⁹¹

Dieser Ausspruch der Marquise de Merteuil aus Frears' *Dangerous Liaisons* impliziert im Prinzip die gesamte Handlungsweise der beiden Protagonisten, worauf schließlich die Eskalation aller damit verwobener Ereignisse beruht. Treffender könnte man das perfide Intrigenspiel um Liebe, Macht und Eitelkeit nicht umschreiben und gleichzeitig genau den Punkt treffen, der die Ereignisse unaufhaltsam ins Rollen bringt.

Auf welche Weise es zwei Regisseuren gelang, die Abgründe unnachahmlicher Bösartigkeit und die moralische Verwerflichkeit aus Choderlos' Briefroman *Les liaisons dangereuses* auf der Leinwand adäquat umzusetzen, sowie Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, stand am Beginn dieser Arbeit im Mittelpunkt des Interesses. In diesem Schlusskapitel werden jedoch nicht nur die Ergebnisse der Analyse einer Evaluierung unterzogen, sondern es wird auch der Versuch angestrebt, die Resultate unter neuen Gesichtspunkten zu beleuchten. Ebenso werden die Grenzen des zugrundeliegenden Konzepts erwähnt und auch mögliche Defizite dieses Projektes aufgezeigt.

Vorerst ist festzustellen, dass beide Verfilmungen die dem Roman zugrundeliegenden Mechanismen wie Lüge, Täuschung und Manipulation widerspiegeln und der Fortgang des Handlungsgeschehens tendenziell darauf beruht. Die gesamte filmische Erzählung reflektiert somit die raffinierten Aktivitäten und hinterhältigen Machenschaften rund um die Intrigen, die von den Protagonisten (Merteuil/Valmont) provoziert werden. Darauf beruht nicht nur die direkte Lenkung der Ereignisse, sondern auch die indirekte Einflussnahme auf das Handeln der anderen Figuren im Handlungsverlauf. Stringenter Kontinuität folgend schafft der filmische Transfer, eine Reihe von Analogien des Romans mittels seiner spezifischen Stilmittel effektiv zu präsentieren.

In beiden Verfilmungen verkörpert Mme de Merteuil „das personifizierte Böse“, deren offensive Strategie, neben der Verwirklichung ihrer Rachepläne, gleichzeitig auf die Demütigung und sukzessive Vernichtung ihres ehemaligen Verbündeten Valmont abzielt.

¹⁹¹ DL: 09:54

Ziehen beide anfangs noch am gleichen Strang, gewinnt die Marquise im Laufe der Handlung immer stärker die Oberhand, was letztlich zur nahezu uneingeschränkten Kontrolle über alle weiteren Ereignisse führt. Ungeachtet einer Vielzahl an inhaltlichen Differenzierungen (Kapitel 4) akzentuieren „Ränke und Betrugerei“ den Handlungsfortgang und besiegeln auf explizite Weise das Schicksal der einzelnen Figuren.

Die unterschiedlichen Aspekte der filmischen Inszenierung lassen sich anhand einiger, für die Untersuchung speziell ausgewählter, Kriterien aufzeigen. Unter dem Überbegriff „Ästhetik und Gestaltung“ (Kapitel 5) wurde versucht, unter Einbeziehung markanter Szenen- und Dialogausschnitte, die beiden Filme einander gegenüberzustellen, um signifikante Merkmale unter objektiven Gesichtspunkten zu erläutern. Besonders große Sorgfalt galt dabei der exakten Beweiserbringung, die sich in der präzisen Auflistung der abrufbaren Zeitraster und der angefertigten Sequenzprotokolle manifestiert. Diese Aufzeichnungen wurden mit Hilfe eines DVD-Recorders ausgearbeitet, dessen Display eine automatische Zeitangabe enthält. Eine spezielle Software für filmanalytische Bearbeitungen am Computer hätte die Vorgangsweise eventuell erleichtert, jedoch hat ihr Verzicht keinerlei Einfluss auf die Genauigkeit und Qualität der o. a. Untersuchung.

Dieser Teil der Arbeit erhebt selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, denn es wäre unseriös, die Tatsache zu ignorieren, dass es eine Fülle an Attributen und Indizien gibt, die in diese Untersuchung nicht miteinbezogen wurden. Im engeren Sinn ist filmwissenschaftliche Werkanalyse keineswegs einheitlich, denn sie generiert laufend neue Ideen, andersartige Ansätze und nennenswerte Zugänge. Wie Lothar Mikos in seiner *Film- und Fernsehanalyse* anmerkt, eröffnen sich während der Analyse sehr häufig unerwartete, neue Perspektiven. Die methodisch kontrollierte Aufmerksamkeit und ein besonderes Maß an Sensibilität aktivieren einen speziellen Blick für Dinge, die bei „normaler“ Rezeption verborgen bleiben. Erst das wiederholte Ansehen ermöglicht eine solche Sichtweise auf das zu untersuchende Filmmaterial und kehrt unsichtbare Strukturen deutlich hervor.¹⁹²

Sowohl Forman als auch Frears überraschen bei näherer Betrachtung mit einer äußerst facettenreichen Präsentation filmischer Stilmittel, deren Charakteristika, sowie ihre spezielle Bedeutung, eine Fülle an Entfaltungsmöglichkeiten für weitere Untersuchungen akzeleriert. Diese Tatsache – vorausgesetzt die beiden Filme wären erneut Objekt einer filmwissenschaftlichen Analyse – würde mit Sicherheit eine Vielzahl neuer Fragen aufwerfen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse könnten die vorliegende Arbeit ergänzen bzw.

¹⁹² vgl. MIKOS, Lothar. 2008. S. 92-93

komplettieren. Nennenswerte Faktoren wie die bedeutungsvolle Funktion der Filmmusik, die historische Authentizität in Bezug auf Ausstattung und Schauplätze, oder die Problematik der Synchronisation wurden z. B. völlig vernachlässigt. Ebenso könnte die Thematik der Briefe eingehender beleuchtet werden oder der direkte Vergleich der Schauspieler mit den Filmfiguren zur spannenden Aufgabe werden.

An diesem Punkt kann eindeutig festgehalten werden, dass sich erst durch die akribische Analyse der Hauptakteure der Filme (Kapitel 6) eine Reihe von Ähnlichkeiten in der Charakterisierung ableiten ließen, jedoch kaum ein anderer Aspekt in Hinblick auf den filmischen Vergleich dermaßen stark kontrastiert. Die unterschiedliche Interpretation der handelnden Personen manifestierte sich in ihrer deutlichen Ausprägung erst im Laufe dieser Untersuchung, da sie zunächst bei erstmaliger Rezeption nicht in diesem Ausmaß ersichtlich war.

Ganz ohne Zweifel substituiert die Methodik in diesem Fall die sinnlich-affektive Dimension des Filmerlebens, die zwangsläufig bei der analytischen Rekapitulation verlorenggeht.¹⁹³ Das eigentliche „Filmerlebnis“ findet im Grunde genommen im Kinosaal statt, dessen Konzeption dazu beitragen soll, die sinnliche Wahrnehmung zu verstärken und die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Leinwand zu lenken. Folglich ergibt sich aus dem Umstand, wo ein Film konsumiert wird, eine weitere Dimension für die analytische Herangehensweise. Zahlreiche filmische Elemente entfalten erst in der Dunkelheit des Kinosaals ihre vollständige Intensität. So wird die eindrucksvolle Großaufnahme zur imposanten XL-Großaufnahme und die Soundeffekte in Dolby Surround lassen die Welt rund um den Zuschauer allmählich in den Hintergrund treten. Die Resultate einer Filmanalyse ergeben sich jedoch aus dem wiederholten Ansehen des Filmmaterials auf dem Bildschirm eines Fernsehers oder Computers. Somit können zur visuellen und auditiven Wirksamkeit im Kino und der damit verbundenen Mehrdimensionalität an Emotionen bloß theoretische Überlegungen angestellt werden.

Unter dem Gesichtspunkt aus einer filmwissenschaftlichen Arbeit repräsentative Ergebnisse vorzulegen, die sich nachweislich auf verifizierbare Indizien stützen, ist es in jedem Fall gelungen, einige respektable Erkenntnisse zu gewinnen. Obwohl sich die Aufgabenstellung in ihrer ursprünglich konzipierten Form als zu umfangreich herausstellte, geben die vorliegenden analysierten Teilbereiche ausreichend Aufschluss über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der ausgewählten Filme. Eine kritische Bewertung der beiden filmischen

¹⁹³ vgl. FAULSTICH, Werner. 1995. S. 16-17

Adaptionen wurde bewusst vermieden, um den objektiven Charakter, sowohl der Analyse als auch der Ergebnisse, zu unterstreichen.

Somit könnte man letztendlich den Schluss ziehen: Hätte man unendlich viel Zeit, gäbe es ebenso unendlich viele Möglichkeiten, Spielfilme analytisch zu beleuchten.

7.1 Schlussbemerkung

Abschließend sollte noch ein „thematischer Bogen“ in die heutige Zeit gespannt werden, denn die Essenz der Handlung – nämlich Intrigen rund um Liebe, Macht und Täuschung – ist aktueller denn je. Populäre TV-Serien und Spielfilme orientieren sich gerne an diesem Sujet, dessen Faszination beim Publikum bis heute ungebrochen ist. Kaum ein anderes Thema polarisiert stärker als der ewige Kampf zwischen den Geschlechtern. Wer dominiert wen und wer ist clever genug, den anderen ungestraft zu betrügen. Nach außen wird der Schein der Tugend gewahrt, um hinter verschlossenen Türen einem höchst unmoralischen Lebensstil zu huldigen. *Gefährliche Liebschaften* - eine Kombination aus Dekadenz und Provokation, über Menschen, die mit und gegen ihre eigenen Gefühle handeln – waren immer wieder Anstoß für die Produktion filmischer Adaptionen. So sorgte der französische Regisseur Roger Vadim, der die Handlung in die Gegenwart verlegte, mit seinen *Les liaisons dangereuses* 1960 bereits 1959 für einen handfesten Skandal bei Presse und Publikum.¹⁹⁴ Heiner Müllers Theaterversion *Quartett* (1981) erregte ebenso großes Aufsehen wie Christopher Hamptons Bühnenfassung *Les liaisons dangereuses* (1985) für die Royal Shakespeare Company. Es folgten weitere Versionen, die aber nicht aufgrund ihrer Thematik weniger Empörung auslösten, sondern vielmehr wegen des ausbleibenden Erfolges kaum Beachtung fanden (*Cruel Intentions* von Roger Kumble, 1999/*Les Liaisons dangereuses* von Josée Dayan, französischer Fernsehfilm 2003).

¹⁹⁴ vgl. ALMER, Daniela. 1999. Kapitel 4

„Frauen wollen vor dem Fernseher viel und Unterschiedliches fühlen. Sie lieben emotionale Achterbahnfahrten, genießen Konflikte und können innerhalb von Sekunden von warm auf kalt umschalten.“¹⁹⁵

Im Jahr 2014 wäre Merteuil die verführerische Nachbarin in *„Desperate Housewives“*¹⁹⁶ und Valmont der hinterhältige Freund ihres verstorbenen Mannes. Schriftlich verkehren die beiden per E-Mail oder SMS und ihre Intrigen spinnen sie cocktailschlürfend am Pool. Schamlos und ohne moralische Skrupel nutzen sie jede Gelegenheit, um anderen zu schaden oder sie für ihre Zwecke zu missbrauchen.

Die TV-Zuseher können sich der fesselnden Wirkung nicht entziehen, weil sie mit Spannung auf die heimtückischen Machenschaften der nächsten Folge warten.

Choderlos Werk wird vielleicht nicht mehr so oft gelesen wie im 18. Jhdt., aber die darin behandelte Thematik hat keinesfalls an Aktualität eingebüßt und liefert ausreichend Stoff für neue Filme.

¹⁹⁵ KÜRTHY, Ildiko von. 2013. *Problemzonen*. in: „Brigitte“ Heft 23/23.10.2014. Hamburg. Gruner + Jahr AG & Co KG

¹⁹⁶ Erfolgreiche US-Fernsehserie, ausgestrahlt von 2004 bis 2012.

8. Filmografie

Dangerous Liaisons

USA, Großbritannien 1988, Farbe, 115 min. (DVD)

Produktionsfirma: Lorimar Film Entertainment/NFH Ltd.

Produzent: Norma Heyman, Hank Moonjean

Regie: Stephen Frears

Drehbuch: Christopher Hampton

Kamera: Philippe Rousselot, **Schnitt:** Mick Audsley

Musik: George Fenton

Darsteller:

Glenn Close (Marquise de Merteuil)

John Malkovich (Vicomte de Valmont)

Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel)

Uma Thurman (Cécile de Volanges)

Keanu Reeves (Chevalier Danceny)

Swoosie Kurtz (Madame de Volanges)

Oscars:

Bestes adaptiertes Drehbuch:
Christopher Hampton

Bestes Szenenbild:
Stuart Craig, Gérard James

Bestes Kostümdesign:
James Acheson

Valmont

USA, Frankreich 1989, Farbe, 133 min. (DVD)

Produktionsfirma: Claude Berri and Renn Productions/Timothy Burril Productions.

Produzent: Paul Rassam, Michael Haussman

Regie: Miloš Forman

Drehbuch: Jean-Claude Carrière

Kamera: Miroslav Ondříček, **Schnitt:** Nena Danevic, Alan Heim

Musik: Christopher Palmer

Darsteller:

Annette Bening (Marquise de Merteuil)

Colin Firth (Vicomte de Valmont)

Meg Tilly (Madame de Tourvel)

Fairuza Balk (Cécile de Volanges)

Henry Thomas (Chevalier Danceny)

Sian Phillips (Madame de Volanges)

9. Bibliografie/Quellen

9.1 Primärquellen

FREARS, Stephen. 1988. *Dangerous Liaisons*. DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek.

115 min.

FORMAN, Miloš. 1989. *Valmont*. DVD. Concorde Home Entertainment (Classic Selection).

133 min.

DE LACLOS, Choderlos. 1985. *Gefährliche Liebschaften*. Zürich. Diogenes Verlag

9.2 Sekundärliteratur

Filmtheorie und Filmanalyse:

BEICKEN Peter. 2004. *Wie interpretiert man einen Film? Für die Sekundarstufe II*. Stuttgart. Reclam

BEIL, Benjamin/KÜHNEL, Jürgen/NEUHAUS, Christian. 2012. *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München. Wilhelm Fink

BIENK, Alice. 2008. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg. Schüren

ESTERMANN, Alfred. 1965. *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn. H.Bouvier u. Co. Verlag

FAULSTICH, Werner, 2002. *Einführung in die Medienwissenschaft*. München. Wilhelm Fink Verlag

FAULSTICH, Werner, 1995. *Die Filminterpretation*. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht

FAULSTICH, Werner, 1994. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen. Gunter Narr Verlag

FAULSTICH, Werner/FAULSTICH, Ingeborg. 1977. *Modelle der Filmanalyse*. München. Wilhelm Fink Verlag

- FAULSTICH, Werner/KORTE, Helmut (Hg.). 1995. *Fischer Filmgeschichte. Band 5: 1977-1995*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH
- HICKETHIER, Knut. 1996. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart. Verlag J. B. Metzler
- HICKETHIER, Knut. 2007. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart. Verlag J. B. Metzler
- HOWARD, David/MABLEY, Edward. 1996. *Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme*. Hermann-Josef Emons Verlag
- DIETRICH, Margret (Hrsg.). 1972. *Spielformen im Fernsehen: Medienwissenschaftlicher Ansatz zur Untersuchung von Mikrostrukturen*. In: *Maske und Kothurn*. 18. Jahrgang/1972/Heft 4. Institut für Theaterwissenschaft Universität Wien. Hermann Böhlau Nachf. Ges.m.b.H.
- KAMP, Werner/BRAUN, Michael. 2011. *Filmperspektiven. Filmanalyse für Schule und Studium*. Haan-Gruiten. Europa Lehrmittel
- KAMP, Werner/RÜSEL, Manfred. 1998. *Vom Umgang mit Film*. Berlin. Volk und Wissen Verlag
- KNUFMANN, Helmut. 1965. *Das Böse in den Liaisons dangereuses des Choderlos de Laclos*. München. Wilhelm Fink Verlag
- KORTE, Helmut. 2010. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
- KÜHNEL, Jürgen. 2004. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films (Reihe Medienwissenschaften 4)*. Siegen. Universitäts-Verlag
- MECKE, Jochen/ROLOFF, Volker (Hrsg.). 1999. *Kino-/(Ro)Mania, Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen. Stauffenburg Verlag
- MIKUNDA, Christian. 1996. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*. Düsseldorf. Econ Verlag
- MIKUNDA, Christian. 1986. *Kino spüren*. Augsburg. Verlag FilmLand Presse
- MIKOS, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH
- MONACO, James. 1988. *Film verstehen*. Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

MUNARETTO, Stefan. 2014. *Wie analysiere ich einen Film*. Hollfeld. C.Bange Verlag GmbH

OSTERMANN, Eberhard. 2007. *Die Filmerzählung. Acht exemplarische Analysen*. München. Fink

PAECH, Anne u. Joachim. 2000. *Menschen im Kino, Film und Literatur erzählen*. Stuttgart. Verlag Metzler

PAECH, Joachim. 1997. *Literatur und Film*. Stuttgart-Weimar. Verlag J. B. Metzler

SCHAAF, Michael. 1980. *Theorie und Praxis der Filmanalyse*. in: Silbermann, Alphons. Schaaf, Michael. Adam Gerhard. *Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik*. S. 35-123

SCHEPELERN, Peter. 1993. *Gewinn und Verlust, Zur Verfilmung in Theorie und Praxis*. in: JØRGENSEN; Sven-Aage, SCHEPELERN; Peter (Hrsg.): *Verfilmte Literatur, Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe Institut Kopenhagen 1992*. Kopenhagen. Wilhelm Fink Verlag

SCHNEIDER, Irmela. 1981. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung* Tübingen. Niemeyer Verlag

STUTTERHEIM, Kerstin. 2011. *Handbuch der Filmdramaturgie*. Peter Lang Verlag

TÖTEBERG, Michael (Hrsg.). 1995. *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart. J. B. Metzler

VOLK, Stefan. 2004. *Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. (Einfach Deutsch – Schöningh Schulbuch)*. Paderborn. Schöningh Verlag

WUSS, Peter. 1993. *Filmanalyse und Psychologie – Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin. Ed. Sigma

Gefährliche Liebschaften/Miloš Forman/Stephen Frears:

ALMER, Daniela. 1999. *Repräsentationsformen der Geschlechterdifferenz in Literatur und Film. Ein Vergleich von Choderlos de Laclos' Les liaisons dangereuses (1782) und Roger Vadims Les liaisons dangereuses 1960 (1959)* Diplomarbeit Universität Wien

- BECHMANN, Helga. 1996. *Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten*. München. Diplomica Verlag GmbH.
- BOCK, Hans-Michael (Hrsg.). *Lexikon Regisseure und Kameraleute*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag
- BOWKER, R.R. 1991. *Dangerous Liaisons*. in: „Variety’s Film Reviews 1987-1988, Volume 20”. New Providence (USA). Reed Publishing Inc.
- BOWKER, R.R. 1991. *Valmont*. in: „Variety’s Film Reviews 1989-1990, Volume 21”. New Providence (USA). Reed Publishing Inc.
- FORMAN, Miloš, NOVAK, Jan. 1994 *Rückblende: Erinnerungen*. Hamburg. Hoffmann und Campe Verlag.
- FRIEDRICH, Sabine. 1998. *Die Imagination des Bösen, Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen. Gunter Narr Verlag
- FUCHS, Gerhild. 1995. *Aspekte der Literaturverfilmung. Von Choderlos de Laclos‘ Briefroman Les Liaisons dangereuses zu Stephen Frears‘ Film Dangerous Liaisons*. Dissertation Universität Wien
- GIERLINGER, Karin. 2003. *Roman und Film: eine gefährliche Liebschaft?*. Universität Wien
Diplomarbeit/Geistes- u. Kulturwissenschaftlichen Fakultät
- HAIDER, Ute. 1990. *Choderlos de Laclos: Les Liaisons dangereuses – Versuch einer Analyse*. Universität Wien/Diplomarbeit
- HAGEN, Kirsten von. 2002. *Intermediale Liebschaften*. Tübingen. Stauffenberg Verlag
- HAMES Peter. 1994: *Forman*, in: GOULDING J. Daniel (Hrsg.), *Five Filmmakers, Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabő, Makavejev*. Bloomington. Indiana University Press. S. 50-91
- KILB, Andreas. 1997. *Das Blut der Bücher*. In: Die Zeit.Nr.7. 07.02.1997. S. 49
- MORAWETZ, Monika. 1990. *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts: Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos‘ Liaisons Dangereuses*. Tübingen. Gunter Narr Verlag
- O’NEILL, Eithe. 1994. *Stephen Frears*. Paris. Payot et Rivages

OUMANO, Ellen. 1985. *Filmmacher bei der Arbeit*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH

SCHACHTSCHABEL; Gaby: 1984. *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt/Main

SEIFERT, Sabine. 1998. *Metamorphosen der siebten Kunst: Französische Romane des 19.Jhds. in ihrer filmischen Umsetzung*. Bonn. Romanistischer Verlag

STEINBRÜGGE, Lieselotte. *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*. Stuttgart. Metzler

STIEHLER, Heinrich. 1992. *Literatur in den Massenmedien: Stephen Frears' Verfilmung der Liaisons Dangereuses von Choderlos de Laclos*. In: *Semiotische Berichte* 3/4/1992. Wien. ÖGS. S. 297-325

VEDDER, Ulrike. 2002. *Geschickte Liebe, Zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman „Les Liaisons dangereuses“ und in der Gegenwartsliteratur*. Köln. Böhlau Verlag

VINKEN, Barbara. 1991. *Unentrinnbare Neugierde, die Weltverfallenheit des Romans; Richardsons Clarissa, Laclos' Liaisons dangereuses*. Freiburg im Breisgau

9.4 Internetquellen

Milos Forman: http://de.wikipedia.org/wiki/Milo%C5%A1_Forman, (31.10.2014)

Stephen Frears: http://de.wikipedia.org/wiki/Stephen_Fears, (02.11.2014)

Stephen Frears: <http://www.arte.tv/de/british-stephen-fears/1523618.html> (02.11.2014)

Dangerous Liaisons (Frears):

[http://de.wikipedia.org/wiki/Gef%C3%A4hrliche_Liebschaften_\(1988\)#cite_note-2](http://de.wikipedia.org/wiki/Gef%C3%A4hrliche_Liebschaften_(1988)#cite_note-2), (02.11.2014)

Valmont (Forman) : [http://de.wikipedia.org/wiki/Valmont_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Valmont_(Film)). (09.12.2014)

Film von A-Z: <http://www.movie-college.de/filmschule/index.htm> (21.07.2014)

Film allgemeine Infos:

http://www.durchblick-filme.de/filmbildung/5_Filmbegriffe.htm 21.07.2014

Tipps für die Filmanalyse:

http://www.durchblick-filme.de/stille_sehnsucht/10_Filmanalyse.htm 21.07.2014

10. Anhang

10.1 Abbildungsverzeichnis

Abb.1/2/4/5/7/9/11:

<http://www.cinema.de/film/gefaehrliche-liebschaften,1323527.html> (02.01.2015)

Abb.3:

http://www.search.ask.com/search?q=valmont+film+&ctype=pictures&o=APN10371&gct=sb&tpr=2&ts=1424474424355#./&imgsize=all&safeSearch=on&imgDetail=true?&_suid=142447447981102664206528631492 (30.12.2014)

Abb.6/8/10/12:

<http://www.cinema.de/film/valmont,89758.html> (02.01.2015)

10.2 Pressestimmen

ZEIT  ONLINE | DIE ZEIT

Dem Wahren Schönen Bösen

Stephen Frears' virtuose Verfilmung der „Gefährlichen Liebschaften“ des Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos

Von Andreas Kilb

Bis heute vermag niemand genau zu erklären, woher die Trauer auf Watteaus Gesichtern kommt. All die Harlekins und Colombine, die Schäferinnen und Galane – woran leiden sie? Die Paare, die sich auf der „Einschiffung nach Kythera“, die auch „Die Einschiffung aus Kythera“ heißt, zum Reigen versammeln – haben sie die Liebesinsel schon gesehen oder liegt sie noch vor ihnen, nehmen sie Abschied vom Paradies oder von der Erde? Mit neugierigen Augen blicken wir sie an, mit traurigen Augen blicken sie zurück. Sie sehen müde aus, Männer wie Frauen, als läge unter ihren Pudern und Perücken das Antlitz einer sterbenden Welt verborgen, einer Welt, die vergiftet war und todverfallen von Anbeginn an.

Um diese Verfallenheit und innere Vergiftung zu erklären, erfand die Literatur des achtzehnten Jahrhunderts das Böse. Das heißt, sie erfand es nicht, sondern nahm es aus dem Fundus der christlichen Kunst und verwandelte es sich an. Das Böse hieß jetzt nicht mehr Don Juan oder Faust und war vom Teufel oder Dämon besessen; es trug gewöhnliche Adelsnamen und handelte vollkommen rational. Der Teufel war zur Maschine geworden, so wie sich die Enzyklopädisten den Menschen als beseelten Mechanismus vorgestellt hatten. Sein Walten war zweckgebunden und durchschaubar.

Der Mann, der das Böse erfand, hieß Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, war aus niederem Adel und hatte eine Offizierslaufbahn eingeschlagen, die er alsbald enttäuscht aufgab, um vom Bücherschreiben zu leben. 1782, im Alter von einundvierzig Jahren, schrieb Laclos „Les Liaisons Dangereuses“, die „Gefährlichen Liebschaften“, einen Briefroman, in dem er die Machenschaften zweier Bösewichte anprangerte und die Gerechtigkeit siegen ließ. Das Buch machte Skandal, es wurde gefeiert und verboten, verbrannt und nachgedruckt. Laclos konnte seinen Ruhm nicht auskosten, er hatte die „Liaisons“ anonym veröffentlicht. 1803 starb er als napoleonischer General in Tarent. Als Schriftsteller hat er nichts hinterlassen, was an die „Gefährlichen Liebschaften“ heranreicht.

Denn Laclos hatte sich geirrt, in seinem Publikum und in seiner Kunst. Um das Böse zu entlarven, das die gottgewollte Ordnung des *Ancien Regime* bedrohte, hatte er ein literarisches Vehikel konstruiert, bestehend aus einer Marquise de Merteuil und einem Vicomte de Valmont, die mit raffiniert ausgedachten Intrigen ein junges Mädchen und eine verheiratete Frau zugrunde richten. Und um den Leser die entsetzlichen Folgen solchen Tuns vor Augen zu führen, ließ er den Vicomte bei einem Duell sterben und die Marquise an den Blattern erkranken. Aber das Lesepublikum interessierte sich keineswegs für die moralische Botschaft, die nur allzu bekannt war, sondern allein für die Konstruktion des Bösen, die Raffinesse, mit der es seine Ziele verfolgte, die Sprachgewalt, mit der es sich

ausdrückte. Das Vehikel hatte sich selbständig gemacht und Laclos' Absichten unter sich begraben. Von seinem nächsten (und letzten) Buch, einem pädagogischen Roman über Frauenerziehung (1785), nahm niemand Notiz.

Vier Jahre später begann die Französische Revolution, die Valmonts und Merteuils bestiegen die Guillotine. Laclos' Moral war leibhaftig in die Welt getreten und trieb ihren Blutzoll ein. Das Gute hatte sich in eine Maschinerie verwandelt, die nicht anders funktionierte als der Mechanismus des Bösen, indem sie alles vernichtete, was ihr nicht glich.

Daraus kann man dreierlei schließen: erstens, daß ein Buch „mißverstanden“ und dennoch verstanden werden kann; zweitens, daß Laclos' Roman ein Phänomen beschreibt, das mit dem Sieg des „Guten“ über das „Böse“ nicht verschwunden ist; drittens, daß eine Verfilmung der „Gefährlichen Liebschaften“ nicht nur von den Verhältnissen im Rokoko, sondern auch von denen der Gegenwart handeln muß, wenn sie nicht in Kostümbildern ersticken soll.

Stephen Frears' Film „Gefährliche Liebschaften“ beginnt mit der Morgentoilette seiner Protagonisten. Die Ungeheuer maskieren sich; es ist, als würden sie aus Einzelteilen zusammengesetzt. Ein Lidstrich wird gezogen, ein Halsausschnitt gepudert, eine Wange mit Rouge bedeckt – fertig ist die Marquise de Merteuil (Glenn Close). Eine andere Hand wählt Schuhe aus, Wams, Hose und Perücke werden übergestreift, eine Gesichtsmaske gelüftet – und zwischen Wolken von Puder erscheint der Vicomte de Valmont (John Malkovich). Zwei Bestien, eingeschlossen in ein Uhrwerk, das jeden Morgen aufgezogen wird.

Die Zeit läuft, der Film stellt seine Figuren vor: Cécile de Volanges (Uma Thurman), die blühende Unschuld, frisch aus dem Kloster entlassen; ihre Mutter (Swoosie Kurtz), ein verblühter Backfisch; der Chevalier Danceny (Keanu Reeves), ein sensibler Stutzer „und, wie alle Intellektuellen, vollkommen blöde“ (Merteuil); schließlich Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer), eine Frau wie aus einem Gebetbuch, engelhaft, züchtig, rein – die Opfer. Nach wenigen Minuten sind sie eingekreist. Weil die Merteuil mit dem zukünftigen Ehemann Ceciles eine alte Rechnung zu begleichen hat, soll Valmont das Mädchen verführen; er winkt zunächst ab: „Zu einfach.“ Statt dessen will er die verheiratete Madame de Tourvel zu Fall bringen, aber so, daß sie nicht der Verlockung zur Untreue, sondern wirklicher Liebe erliegt; „was könnte glanzvoller sein?“

Darum geht es: Glanz, Ruhm, Prestige. Einst liebten sich die Marquise und der Vicomte; jetzt suchen sie sich durch intrigante Höchstleistungen zu überbieten, zuletzt: zu zerstören. Denn Valmont und die Merteuil sind keine Zwillinge im Fleisch und Geist, sondern Uhrwerke, die gegeneinander laufen. Der Vicomte handelt aus Eitelkeit und Genußsucht, die Marquise aus Rache für die jahrtausendelange Demütigung ihres Geschlechts. So steht er nur für sich selbst, sie aber für alle Frauen. „Ich dachte, *Betrug* sei ihr Lieblingswort.“ „Nein – *Grausamkeit*.“ Valmont sinnt auf Verführung, die Merteuil auf

Mord. Am Ende, als alle Opfer der Liebesjagd zur Strecke gebracht sind, sucht sich der Vicomte seine vornehmste Beute: die Merteuil. Und die Marquise vollbringt ihr größtes Rachewerk: an Valmont.

Diese Nicht-Liebschaft, dieser „stille Kampf“ (Merteuil) bildet den Kern der „Gefährlichen Liebschaften“. Ein Stellvertreterkrieg, Mann gegen Frau, einst und ehemals. Heiner Müller hat daraus sein merkwürdiges Sprechstück „Quartett“ gemacht, Szenenanweisung: „Salon des achtzehnten Jahrhunderts. Bunker nach dem Dritten Weltkrieg.“ Und der Engländer Christopher Hampton hat den Stoff für die *Royal Shakespeare Company* in einen szenischen Reigen verwandelt: „Dangerous Liaisons“ (deutsch bei Suhrkamp, übersetzt von Alissa und Martin Walser). Hampton schrieb auch das Drehbuch für Frears' Kino-Adaptation; aus achtzehn Theater- wurden zweihundert Filmszenen. So sieht man nun auch Schlösser, Parks, Innenhöfe und ärmliche Hütten, aber das alles *well chosen* und ohne überflüssige Pracht inszeniert. „Gefährliche Liebschaften“ ist das seltene Beispiel eines Ausstattungsfilms, in dem die Ausstattung hinter die Handlung zurücktritt.

Stephen Frears hat kein einsames Autorenwerk geschaffen, er wurde von der Warner-Gesellschaft für das Fünfzehn-Millionen-Dollar-Projekt eingekauft. Vielleicht ist „Gefährliche Liebschaften“ deshalb frei von den Manierismen seiner früheren Filme, den Szene-Scherzen in „Mein wunderbarer Waschsalon“ und „Prick up your ears“, den literarischen Graffiti in „Sammy und Rosie tun es“.

Ausgerechnet der *bad boy* Frears aus England hat so eine der besten Hollywood-Produktionen der vergangenen Jahre gedreht, mit amerikanischen Starschauspielern und in einer Ostküsten-Hochsprache, die das Anschauen der Originalversion zu einem Kulturerlebnis der dritten Art werden läßt. Wenn Glenn Close, in der ich nun für alle Zeit das Inbild der Marquise de Merteuil erblicken muß, der guten Frau Volanges von der „*dangerous li-ay-βon*“ zwischen deren Tochter und Danceny erzählt, dann tanzen Laclos und Rita Hayworth vereint im Grabe Cancan. Oder wenn John Malkovich als Valmont am Frühstückstisch über Cécile de Volanges, die er in der Nacht zuvor vernascht hat, spottet: „*she'll soon be back in the saddle ...*“ – dann ist es bis zu Eddie Murphy als Ludwig XVI. nur noch ein lächerlicher kleiner Schritt.

„Gefährliche Liebschaften“ ist ein *Briefroman*. In Frears' Film sieht man, wie Briefe gelesen, geschrieben, gestohlen werden, aber das Wesentliche leistet die Tonspur, indem sie einen Wechselgesang von Stimmen schafft, der auch weit entfernte Schauplätze miteinander verbindet. Die Briefe Laclos' sitzen an den Bruchstellen des Films, da, wo ein Geschehen ins andere greift. Sie bringen Valmont den Tod, sie stürzen die Marquise ins Verderben. So bleibt auch im Kino ein Hauch Literatur.

Das Laster des achtzehnten Jahrhunderts bestand darin, alles aussprechen zu wollen, die intimste Regung, das geheimste Gefühl. Das Laster des zwanzigsten Jahrhunderts liegt darin, alles in Bilder kleiden zu müssen. Jede Literaturverfilmung ist auch eine Literaturvernichtung, eine Tätowierung der Phantasie mit Standbildern, die im

günstigsten Fall nach ein paar Jahren verblasen. Aber selten ist ein Buch so glimpflich davongekommen wie die „Liaisons Dangereuses“ – weil der Film die Vorlage nicht nacherzählt, sondern ihren dramatischen Gehalt freisetzt; weil Glenn Close, John Malkovich und Michelle Pfeiffer sich nicht andauernd bemühen, wie Franzosen des ausgehenden Rokoko auszusehen; weil George Fentons Filmmusik nicht dröhnend Leitomotive setzt, sondern das Geschehen fließend kommentiert. Milos Forman arbeitet zur Zeit an einer eigenen Laclos-Verfilmung; besser als Frears' Version kann sie kaum werden.

„In Wirklichkeit hat der Satanismus gesiegt, das sich selbst erkennende Böse“, schrieb der satanische Poet Baudelaire über die „Liaisons“. In Hamptons Theaterstück wirft am Ende die Guillotine ihren Schatten in den Salon. Bei Frears wird die Marquise dagegen im Theater ausgebuht, ästhetisch hingerichtet; für die Virtuosin des Schönen, Wahren und Bösen ist das der Todesstoß. Da geht sie nach Hause, setzt sich vor den Spiegel und wischt sich die Schminke vom Gesicht. Und unter der falschen Farbe erscheinen die traurigen Augen Watteaus.

COPYRIGHT: ZEIT ONLINE

ADRESSE: <http://www.zeit.de/1989/16/dem-wahren-schoenen-boesen>



Papier

„Valmont“ von Milos Forman

VON Andreas Kilb | 15. Dezember 1989 - 07:00 Uhr

Der Film heißt „Valmont“ – warum? Weil der Titel „Gefährliche Liebschaften“ schon vergeben war. „Dangerous Liaisons“, so hieß Stephen Frears’ Film nach dem Theaterstück von Christopher Hampton, einer Bühnenfassung des Briefromans „Les liaisons dangereuses“ von Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos. Frears’ Produktionsfirma Warner besaß die Rechte an dem Stück; aber Milos Forman hatte schon vorher die Romanrechte eingekauft. So kam es zu der Doppelverfilmung. Oder besser: zu dem Wettkampf zwischen Zelluloid und Papier. Denn Forman hat nicht den Roman verfilmt, sondern nur seine Buchstaben, die tote Hülse seiner Handlung. Zwischen den Bildern hört man es rascheln: kleine, flinke Leserhände, die die Seiten umblättern. Der Film konserviert das Buch, überzieht es mit einer Leichenhaut. „Valmont“: So steht man im Museum vor Vitrinen. So zeigt das Kino, wenn ihm nichts einfällt, Literatur.

„Valmont“ heißt der Film; also hat er einen Helden: Valmont. Nein, er hat ihn nicht: Er sucht ihn. Aber Valmont ist nicht zu finden. Am Anfang des Films kommt der Valmont-Darsteller Colin Firth in die Opernloge der Marquise de Merteuil wie ein Schuljunge zu seiner Lehrerin, geduldig und scheu. Später fällt er in einen Teich, und man denkt an ein Jugendgedicht von Goethe: heiteres, harmloses Rokoko. Sein Schurkendasein ist diesem Mann sichtbar peinlich; bevor er im Duell stirbt, muß er sich erst betrinken. Auch die Merteuil-Darstellerin Annette Bening ist kein Scheusal, sondern eine liebenswerte, reiche, etwas exzentrische Tante. Die Geschichte, die der Film erzählt, zwingt sie dazu, böse zu sein. Aber man sieht es nicht, weder in ihrem Gesicht noch in den Gesichtern der anderen. Der Film bleibt stumm, wo er reden müßte, und wird redselig, wo es nichts zu sagen gibt. Er hat keinen Valmont und keine Merteuil, nur ihre zappelnden Stellvertreter im Bild.

Statt dessen plaudern, raunen und schwelgen die Kostüme und Kulissen, wunderschön ausgeleuchtet und photographiert von Miroslav Ondricek, zärtlich behaucht mit Kammer- und Orchestermusik. „Valmont“, das ist Kino für den Kunstfreund, ein Schurkenstück edelster Gesittung, ein Musterbeispiel oder Gelungenheit. 35 Millionen Dollar hat der Film gekostet, doppelt soviel wie Frears’ „Gefährliche Liebschaften“. Das sieht man. Mehr nicht. *Andreas Kilb*

COPYRIGHT: ZEIT ONLINE

ADRESSE: <http://www.zeit.de/1989/51/papier>

FILM

Geometrie der Verführung

„Gefährliche Liebschaften“. Spielfilm von Stephen Frears. USA, 1988. 112 Minuten; Farbe.

Liebe ist dumm. Ein Produkt überhitzter Phantasie. Die Opfer, so lehrt der Film, überreden sich gern, daß sie von Leidenschaft beherrscht seien, und aus Eitelkeit und Denkfaulheit nennen sie ihre Sinnestäuschungen Empfindungen, den Schwindel Ekstase, bis sie am Ende, auf dem Höhepunkt der Dummheit, den Liebhaber mit der Liebe verwechseln.

Das 18. Jahrhundert nannte den Sex Liebe, weil das gefährlicher war. Liebe

Gleich zweimal, von Milos Forman und Stephen Frears, sind die 1782, am Vorabend der Revolution, erschienenen „Gefährlichen Liebschaften“ des französischen Artillerieoffiziers Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos jetzt verfilmt worden, nachdem sich bereits Ende der fünfziger Jahre Roger Vadim daran vergangen und sie zu High-Society-Triebschaften vergeigt hatte. Formans „Valmont“, für den Sommer angekündigt, dürfte es allerdings schwer haben gegen den vor Bosheit funkeln- den Film des Briten.

Von Etat und Staraufwand hat sich Frears in seinem ersten Hollywoodfilm wenig beeindrucken lassen. Er besteht darauf, daß sein Film über das Ancien régime nicht anders sei als „Mein wunderbarer Waschsalon“ und „Sammy und Rosie tun es“: ein „Film über Sex, Geld

ne Offizier wirken, der Jakobiner wurde und unter Napoleon General.

Aber das Böse fesselt mehr als die Tugend. Der Moralist muß vor dem Psychologen kapitulieren, Laclos' Analyse der Liebe, bis heute unübertroffen, hält der pädagogische Eros nicht stand.

Himmelhoch erheben sich die beiden satanischen Verführungskünstler über alles Liebeselend, das doch nichts ist als unreflektierte Sinnlichkeit, Gefühls-sumpf. Valmont und die Merteuil lügen und betrügen. Doch sie belügen sich nicht selbst. Sie verstellen sich, natürlich. Doch ihre Maske ist ihre Freiheit, Spontanität tyrannisch. Nicht das Abenteuer ist ihnen wichtig, sondern seine Deutung. Sie wissen, daß die Wirklichkeit nie auf der Höhe der Phantasie ist, die Ekstasen des Geistes erotischer sind als die der Sinne. Sie zittern vor Begierde nach dem Zusammenhang. Das Fleisch hat keinen Geist.

Die Lust des Denkens läßt sich schwer bebildern. Blicke verraten manches, mehr noch die Bewegungen der Lippen: Valmonts (John Malkovich) verächtliches Grinsen, lockend, doch des Sieges zu früh gewiß; das Lächeln der Merteuil (Glenn Close), triumphierend, aber im Triumph beherrscht. Einmal bewegt Valmont die Zunge lasziv im offenen Mund, schon hat er seine spröde Tugendsame gewonnen.

Als Spiel, als Komödie, die zur Tragödie wird, inszeniert Frears die „Gefährlichen Liebschaften“. Es beginnt mit der Zeremonie des Levers, und es endet im Theater. Im Theater, in der Oper werden Bekanntschaften gestiftet, Intrigen angezettelt, nur Toren und jugendliche Sentimentale lauschen der Musik. Die Theatermetapher ist gefährlich, weil sie auf der Anmaßung gründet, Schein und Sein unterscheiden zu können; die Musik noch gefährlicher, weil sie die Sinne reizt, nicht den Verstand. Manchmal gibt Frears statt des Kriegs das Schäferspiel, das nicht ohne Gefahr ist, aber doch eher tändelt: Mozart statt Laclos, „Cosi fan tutte“, nicht sexuelle Grausamkeit.

Dennoch geht sein Spiel auf, der Film hat Tempo und Rhythmus, er hat eine präzise Choreographie, ja Geometrie. Das erhebt ihn weit über Kostümfilme à la „Amadeus“. Frears schwelgt nicht, er rechnet. Dem Prunk der Loire-Schlösser setzt er die Akkuratheit der Gärten entgegen. Den Intrigen der Herrschaften entsprechen die der Subalternen: Vulgärer gähnt der Diener als der Vicomte, und in seine Gerissenheit mischt sich Unterwürfigkeit. Wenn Malkovich der Kloster-schülerin mit der Grazie eines Menuettänzers einen Brief überreicht, fällt sein Blick auf das Rechteck des Rasens. Wenn das Mädchen nach der Nacht ihrer Defloration dem Verführer beim Essen begegnet, wird gespickter Rehrücken serviert. Die Bilder wissen immer schon mehr. Ihre Schönheit ist ihre Kälte.

Frears inszeniert vollendetes Rokoko, Berechnung und Erfindung; meister-



Frears-Star Glenn Close: Ihr Fleisch bebt vor Geist

bedeutete Krieg damals. Ein feuchtes Tuch beseitigt die Spuren der Nacht vom Gesicht, das Haar verschwindet unter der Perücke, der Vicomte de Valmont nimmt, müde und lustlos, die Maske vor, um sich Puder auflegen zu lassen, die Marquise de Merteuil, lächelnd im Vorgenuß künftiger Siege, greift zum Spiegel: Die Protagonisten rüsten auf.

Die Marquise hat einen Auftrag für den Vicomte: Der notorische Verführer Valmont soll ein junges Mädchen, frisch aus dem Kloster, entjungfern. Die Merteuil will sich nämlich rächen an einem früheren Liebhaber, dem künftigen Ehemann der Klosterschülerin; er soll eine Hure zur Frau bekommen. Eine Petitesse für den Verführer. Er wird sich ihrer ganz nebenbei entledigen; Größeres hat er im Sinn. Eine verheiratete Frau, wegen ihrer Treue berühmt, wird er zu Grunde richten. Die Marquise verspricht ihm, zum Lohn seiner Taten, eine Nacht.

und Macht“, über Leute, „die mit ihren Gefühlen handeln – oder daran scheitern, mit ihren Gefühlen handeln zu wollen“. Eine Ethnostudie im Château, ein moralischer Film.

Der Liebes-Krieg ist eine Kunst, seine Anstifterin kein Weibsteufler, sondern eine Psychologin aus Neigung und Notwendigkeit, eine Frau auf der Höhe ihrer Möglichkeiten. „Ich wollte nicht genießen, ich wollte wissen“, rühmt sich die Merteuil. Sie hat die großen Moralisten studiert, weil sie lernen wollte zu täuschen. Keiner soll sie erobern, kein Gefühl sie unterjochen. Wissen ist der wahre Genuß.

Der Moralist Choderlos de Laclos wollte seiner Zeit einen Spiegel vorhalten. Eine dekadente Aristokratie sollte sich darin wiedererkennen, die, mangels besserer Gelegenheit, das Kriegsspiel ins Schlafzimmer verlegt hatte, bis sie, sieben Jahre später, unter der Guillotine erwachte. Als Pädagoge wollte der klei-



Frears-Film „Gefährliche Liebschaften“*: Ekstasen des Intellekts

haft. Die Modernität des Films ist die Kunst seiner Schauspieler. Fast möchte man glauben, daß Liebschaften gefährlich sein können, heute noch, nicht nur im 18. Jahrhundert. John Malkovich ist viril, ordinär, obszön, eine ideale Fehlbesetzung, ein Macho, kein Don Juan, und deshalb unwiderstehlich. Die kleine Klosterschülerin, Uma Thurman, hat den spitzen Mund der Naiven: kaum verhohlene Raffinesse, ihrer selbst noch nicht bewußt. Ihre Lust an den nächtlichen Unterweisungen des Vicomte kann sie nicht verbergen. Michelle Pfeiffer ist Madame de Tourvel, die geschändete Tugend, der schwierigste Part. Die Tugend hat rote Augen, aber das Fleisch kennt keine Gnade.

Alle übertrifft Glenn Close. Durch eine „Verhängnisvolle Affäre“ zur Verführerin bestimmt, mit Bette Davis schon verglichen, keine kühle französische Intrigantin, eine sommersprossige Amerikanerin von wunderbarem Selbstbewußtsein, souffliert sie dem Mann die Worte des Verrats: „Es steht nicht in meiner Macht.“ Mit diesen Worten wird der Vicomte die Betschwester sitzenlassen, damit nimmt er seine Niederlage vorweg, denn längst ist er der Besiegte im komplizierteren Spiel der Marquise.

Sie hat seinen Zwang, sich selbst zu inszenieren, erkannt, darum auf seine Eitelkeit gesetzt. Vielleicht liebt er die Tourvel wirklich. Aber er opfert sie; auf das Gebot der Marquise, seinem Ruf als Verführer; als er seinen Lohn, den Applaus für seine Tat, von der Merteuil einfordert, verweigert sie sich ihm. Unendlich überlegen ist Close-Merteuil dem Mann, den sie auf ihre intellektuelle Höhe zu erheben versuchte. Unmögliches scheint ihr zu gelingen: Ihr Fleisch bebt vor Geist. Wenn sie dem Vicomte

den Krieg erklärt, das Wort „Krieg“ („war“, im englischen Original) ausspricht, ist das eine Fellatio.

Choderlos de Laclos ließ seine Heldin bitterlich büßen, daß er sie zu groß gemacht. Das Ende ist Schmierentheater. Der Vicomte stirbt im Duell, die Merteuil erkrankt an den Blattern. Die Krankheit, die ihr ein Auge raubt und sie entstellt, soll ihr Inneres nach außen kehren. Laclos konnte sie nicht mit den Waffen bezwingen, die er ihr selbst in die Hand gegeben hatte. Deshalb soll am Ende das Fleisch den Geist besiegen.

Frears verklärt die Liebe, für einen Moralisten nur konsequent. Die geschändete Tugend stirbt im Kloster an der Ideologie der Romantik, an gebrochenem Herzen. Ihr Liebhaber büßt, freiwillig, seine Herzenskälte auf dem verschneiten Duellplatz, eine blutige Angelegenheit, überflüssig. Er hat verloren. Warum mußte er sich auch als Verräter an der Liebe fühlen? Und warum muß die Tugendhafte sterben? Ihrer Sünden wegen, oder weil sie gesellschaftlich bloßgestellt ist? Oder weil sie den Mann nicht erobern, nicht für immer besitzen konnte? Wer möchte beweisen, daß Empfindung wahrer sei als Reflexion? Ach, nicht erst das 20. Jahrhundert verharmloste den Sex zum Sentiment.

Die Marquise hat sich nie blenden lassen von der Macht des Irrationalen. Sie hat gekämpft, eine Niederlage erlitten. Ihr Gegner hat sich ihr durch den Tod entzogen, ihre Untaten sind bekannt. Verloren hat sie nicht. Die Schauspielerin übertrifft ihren Regisseur, gegen alle Moral. Im Theater wird Close-Merteuil ausgebuht, sie geht nach Hause, wischt sich die Schminke ab. Jetzt ist sie auf dem Gipfel ihrer Möglichkeiten. Sie braucht keine Maske mehr.

* Mit Uma Thurman, John Malkovich.

 Film

Käse in Weinlaub

„Valmont“. Spielfilm von Milos Forman. Frankreich/Großbritannien 1989; Farbe; 136 Minuten.

Es ist die gleiche Geschichte nach der gleichen Vorlage; es ist das gleiche frivole Spiel in den gleichen adeligen Figurenkonstellationen des Ancien régime. Auch müßte Milos Formans Film den gleichen Titel tragen wie der von Stephen Frears: „Les Liaisons Dangereuses“ – Gefährliche Liebschaften.

Aber da eben der Engländer Frears dem Exil-Tschechoslowaken Forman den ersten Platz um die Verfilmung von Choderlos de Laclos' „Les Liaisons Dangereuses“ abgelaufen hat, heißt der Nachläufer „Valmont“ – nach dem erotischen Helden des intriganten Verwirrspiels um die Liebe.

Und schon mit diesem Titel und diesem Bettman-Helden hat Forman verloren. Denn sein Valmont (Colin Firth) ist ein netter junger Mann mit O-Beinen in zu langen Stiefeln, den man alsbald aus dem Kopf verloren hat, wenn man sich sein Foto nicht immer wieder anguckt: Er könnte so und nicht anders in jeder Serie als leicht melancholischer Draufgänger auftreten, er ist nur zufällig ins 18. Jahrhundert verkleidet und fällt, aus Ungestüm und Übermut, gern ins Wasser. Mit Kleidern: Schon allein an ihm und seiner Harmlosigkeit ginge Formans Film baden.

Aber da sind noch die anderen. Ist da nicht vor allem die wunderbare Intrigantin, die Marquise de Merteuil, die das lustern diabolische Uhrwerk in Gang setzt, bis es alle Gemeinheiten ans Licht und alle Beteiligten ins Unheil gebracht hat?

Formans Pech ist nicht nur, daß bei Frears Glenn Close der sexuelle Motor einer sich zu Tode langweilenden Gesellschaft war, die sich in ihren Lügen und Spielchen einen letzten Kitzel (und letzten Sinn) verschaffen wollte. Glenn Close war eine Frau, von der man alles und nichts wußte – eine Trennung zwischen Opfer und Täter ließ sie nicht zu, sie bebte vor Ironie und Bosheit. Oder waren es Einsicht und Trauer?

Annette Bening in „Valmont“ ist aus dem Rollenfach Intrigante Schurkin, aus dem sich Serien von Denver bis Dallas ihre boshafte Larvchen zurechtpudern. Einen spitzbübischen Mund macht sie, und weil das Stück vor der französischen Revolution spielt, badet sie in der häuslichen Badewanne im Unterhemd. Das ist keusch vor sich selbst und angenehm fürs Publikum. Immer lächelt sie süffisant, immer mehr als nur ein wenig über-

KULTUR

trieben. Forman gibt ihr auch noch eine miserable erotische Phantasie mit auf ihren Filmweg: Sie hat da eine Art häusliches Geheimbordell, wo sie die unschuldigen Kinder zwecks Verführung so grauenhaft kostümiert, daß die Revolution schon aus ästhetischen Gründen hätte kommen müssen.

Doch alle Vergleiche hinken bekanntlich. Bei dem Vergleich mit Frears' geschliffener Theatralik, die das späte Rokoko als ins Leben gefälschtes Intrigentheater entlarvt (Spiel einer späten Gesellschaft, eine schwarze Messe der Liebe, die feiert, was sie vernichtet), hinkt vor allem Formans „Valmont“: ein aufgeplustertes Kostümstück mit Pferden, Pfeil und Bogen, Wald und Wiese, Tisch und Bett.

Wer als zweiter kommt, hat es schwer. Nicht nur als Prinz, wo er bestenfalls hoffen kann, daß der ältere Bruder tödlich strauchelt. Hätte es Forman, der zuletzt immerhin einen hinreißend skrupellosen „Amadeus“ auf die Leinwand legte, leichter gehabt, wenn Frears' Film in den Stiefeln verreckt wäre?

Wahrscheinlich nicht. Denn das ist das Tödliche an „Valmont“: Erstirbt nicht am Vergleich, er scheitert nicht nur an der Vorlage, sondern er verendet schlicht und einfach an sich selbst.

Wenn das einem Filmmann von der Reputation Formans passiert, dann sind die Gründe interessant, weil das Scheitern symptomatisch für den Zustand der Branche ist. Formans „Valmont“ (dies ist sein erster Fehler) ist zu opulent. Wie in panischer Angst, das Interesse seiner möglichen Zuschauer zu verlieren, protzt er mit Abwechslung und Ausstattung. Feuerschlucker treten auf, im Garten wird der

Tisch gedeckt, in der Oper wird gesungen, daß es eine Freude ist. Aus den „Gefährlichen Liebschaften“ werden behäbige Genrebildchen. Das straff gespannte Netz der Verschwörungen verschwindet hinter Girlanden. Ein atemloses Spiel wird breit. Der Film hat nie Tempo, manchmal hat er Eile.

Wahrscheinlich auch wieder aus projizierter Angst vor dem Publikum hat Forman die Geschichte von Choderlos de Laclos um ihre widerlich faszinierende Folgerichtigkeit gebracht.

Da war der Verführer verführerisch, weil er so eitel unmoralisch war. Bei Forman ist er ein melancholischer Bruder von Schnitzlers Anatol; Leichtsinns ist sein schlimmster Fehler. Bei Laclos (und Frears) war die Verführung der Unschuld der Rachezug in einem erotischen Schach. Und sie war so bestialisch, weil sie erst die hemmungslose Ausnutzung einer raffiniert herbeigeführten Notlage war – eine Vergewaltigung also. Und weil das junge Ding gerade deshalb, vom Verführer „angesteckt“, seinem Spiel verfiel.

Forman inszeniert dergleichen mit grinsendem Einverständnis zum Publikum: Alles halb so schlimm! Der Wüstling streichelt und knetet dem netten prallen jungen Ding beim Briefdiktieren den netten prallen Popo, sie fragt noch einmal mit den Augen „Was soll das?“, und schon sind sie am Rammeln.

Auch am Ende, wo im Briefroman alles auf Tod und Verderben hinausläuft,

läßt es sich bei Forman richten. Zwar stirbt der Held, wie es sich gehört, im Duell, aber, ewige Wiederkehr!, das junge Mädchen ist von ihm schwanger, die Tante zwinkert ihr zu, und ihrem ältlichen Gemahl, dem General des Königs, wird sie ein hübsches Kuckucksei von Valmont ins Nest legen. Gerührtes Schmunzeln.

Die von Valmont so böse Verführte, die bei Forman auch schon kein bißchen fromm ist (was doch den Reiz der Verführung als Gotteslästerung hätte, um nur einen von Forman versenkten Reiz zu erwähnen), stirbt hier nicht. Nein, der sentimentale Regisseur läßt sie aus einer Kutsche steigen, zum Grab des toten Geliebten pilgern und eine Rose auf den Grabstein legen. So hat Valmont bei Forman ein Kind und eine Rose am Ende – ein sentimentales Stückchen aus verflorsten Tagen. Und es ist gut, daß es das Kino

gibt, denn das kann uns von diesen malerischen, alten Zeiten, indem es aus dem Fundus seines Wissens und seiner Kostüme schöpft, bild-, aktions- und wortreich berichten. Es muß nur aufpassen, daß es beim Filmen aus Versehen keine Fernsehantennen aufs Bild bekommt. Die würden die Illusion stören und daran erinnern, daß dergleichen wohl abgeschmeckte historische Kost zum Serien-Alltag gehört.

Alles in dem Film ist opulent und harmlos. Als die standhafte Frau, deren Mann an fernen Orten mit komplizierten Rechtsprozessen beschäftigt ist, dem Valmont endlich in den Schoß fällt, hat sie nur eine Reaktion auf die stürmische Liebesnacht. Des Morgens, während er noch ermattet in ihrem zerwühlten Bett ruht, schlüpft sie heimlich aus dem Haus, nimmt den Korb unter den Arm und eilt auf den Markt, um ihm ein Frühstück zu besorgen.

Und siehe da: Der Markt, der so ökologisch unschuldig anmutet wie ein Demeter-Laden vor Tschernobyl, entpuppt sich als eine Art Hamburger Isemarkt (für Münchner: Viktualienmarkt). Da gibt es frisches Obst und variationsreich Gemüse. Und Käse gibt es, eingepackt in Weinlaub! Es ist fast so toll wie in dem französischen Lokal, Mathilde, in dem wir in den Ferien, du erinnerst dich, wie hieß es doch gleich? Le Canard oder Bois de Vienne oder so ...

Kein Wunder, daß Valmont, als sie mit dem Käse zurückkommt, abgehauen ist. Er möchte so nicht bemuttert und beköstigt werden.

Hellmuth Karasek



Regisseur Forman
Versenkte Reize



Forman-Film „Valmont“: Sentimentales Spiel aus verflorsten Tagen

* Annette Bening, Colin Firth.



Mit Pomp zu Grabe getragen hat „Amadeus“-Regisseur Milos Forman die Handlung des jüngst wiederentdeckten Romans „Gefährliche Liebschaften“. Drehbuchautor Jean-Claude Carrière scheute sich nicht, den bereits von Stephen Frears in seiner ganzen abgründigen Bösartigkeit verfilmten Briefroman mit einem Happy-End zu verniedlichen und die Charaktere in ihr Gegenteil zu verdrehen. Verführer Valmont, ein flaumzartes Babyface, agiert fälschlicherweise als putziger Casanova statt als listig-erotomaner Don Juan und sein intriganter Widerpart, die bestialisch intelligente Marquise, als zuckersüßes Hausfrauen-Hascherl. Glattegebügelt haben die Produzenten auch die geschlechtsspezifische und noch immer aktuelle Hierarchie des Liebeslebens der Rokoko-Aristokratie. Das diffizile Moralsystem verjuxten Forman/Carrière zum belanglos-geschmäcklerischen „Mensch, ärgere dich nicht“. („Valmont“ von Milos Forman, in österreichischen Kinos)



**Verführer Valmont (John Malkovich):
beim intriganten Briefverkehr**

Fotos: Warner Bros

ROMANVERFILMUNG

Sex im Kopf

Stephen Frears neuer Film „Gefährliche Liebschaften“ macht Lust auf die Lektüre des gleichnamigen erotischen Romans. Von Ruth RYBARSKI

Die Marquise von Merteuil ist ein untadeliges Vorbild für keusche Töchter der Aristokratie. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts sonnt sie sich im Glanz des Ancien régime in ihrem Pariser Stadtpalais und ihrem fürstlichen Landbesitz. Ihr Mann verstarb unbetrübt.

Ihre Bildung ist Produkt eines spätaufgeklärten Wissensdrangs. „Ich war noch nicht fünfzehn Jahre und besaß schon Talente, denen der größte Teil unserer Politiker seinen Ruf verdankt, und dabei war ich erst bei den ersten Elementen der Wissenschaft, die ich erwerben wollte.“

Ihr Ziel: lüsterne Regungen in den Gesichtern und Worten aufzuspüren, die ihre Zeitgenossen anstandshalber hinter blumigen Phrasen und schamhaft hinter starren Mienen verbergen. Maskiert als Biederfrau wächst sie heimlich zur Libertine – zum weiblichen Pendant von Don Juan und Casanova, zur Epigone einer Philosophie, die im 17. Jahrhundert religiösen und

gesellschaftlichen Tugenden den Kampf ansagte. Im prärevolutionären Jahrhundert weitet sich diese philosophische Rebellion zum tückischen Gesellschaftsspiel. Die Sitten pervertieren: dem Aufreißer alle Ehre, den verführten und verführenden Frauen alle Schuld – sie bezahlen Lust mit gesellschaftlicher Ächtung. Auf Ehebruch der Gattin stehen zwei Jahre Kloster. Verweigert ihr der Gatte danach die Rückkehr nach Hause, droht ihr Ordenspflicht lebenslanglich. Ihr Vermögen teilen dann Ehemann und Kloster.

Mit der Zahl seiner Eroberungen wächst die Reputation des Playboys im Ancien régime. Indiskretion heißt das Lösungswort – Indiskretion bringt Nächtliches an den Tag und keusche Ehefrauen wie prude Jungesellen aus der Fassung.

Merteuil, die sinnliche Intelligenzbestie, durchschaut die phallokratischen Zwänge. Im Ehebett heuchelt sie sexuelles Desinteresse. Monsieur Merteuil rührt diese Sitt-

samkeit. „Da war's, wo ich die Gewißheit erhielt, daß die Liebe, die man uns als Ursache unserer Freude rühmt, höchstens der Vorwand dazu ist“, resümiert die Marquise.

Jahre später tritt sie ihr männliches Idol, den verflochtenen Liebhaber und einzigen Vertrauten, den Vicomte von Valmont, mit Füßen: Er hat sich in die farblose Gattin des Präsidenten von Tourvel verliebt. Ein verliebter Libertin – ein lächerlicher Libertin mit löchriger Amoral. Die eigene polygame Lust behält Merteuil für sich: „Das Wort treulos hat mir stets Vergnügen gemacht. Neben dem Wort grausam ist es das süßeste für ein Frauenohr.“ Ihre Tage gehören der kühlen Intrige, die sie stets mit unverfänglichen Liebesworten kaschiert. Nachts erstattet sie Valmont brieflich von den Untaten Rapport.

Ein minderjähriges Klostermädchen tröstet sie mit neckischen Worten über seine Entjungferung durch Valmont hinweg. Der bigotten Präsidentin von Tourvel, deren Gatte die Merteuil einmal verschmäht hatte, hetzt sie gleichfalls Valmont an den Hals, der sich wider Erwarten in sie verliebt. Nach dem Beischlaf gibt er die Tourvel der Lächerlichkeit preis. Das Unschuldslamm geht ins Kloster und wird verrückt. Ein stadtbekannter Wüstling wird das Opfer von Merteuil selbst und nach der Liebesnacht zu seiner Schande der

Vergewaltigung bezichtigt. Merteuils und Valmonts Opfer brennen auf Rache.

Die Femme fatale hat ihren Liebhabern jedoch vorsorglich Geheimnisse entlockt, die sie Kopf und Kragen kosten könnten. Erst das Schicksal soll die intriganten Erotomanen strafen. Valmont, der abtrünnige, weil in seine Präsidentin verliebte Libertin, fällt im Duell. Das Hascherl Cécile und die Präsidentin wählen das Kloster. Merteuils Schriftverkehr, ein kompaktes Konvolut hinterlistiger Schachzüge, fällt in die Hände der Öffentlichkeit. Im Theater wird Merteuil von der erbosten Menge ausgebuht, in derselben Nacht noch von Pocken befallen. Zurück bleibt ein entstelltes Gesicht. Doch keine gebrochene Frau.

Die Korrespondenz der Marquise erscheint 1782 im Druck, gemeinsam mit den Schriften der kleinen Cécile, der Präsidentin und den Antworten Valmonts: „süßige Geständnisse, berauschende Zweideutigkeiten und kindliche Schmeicheleien“, vielversprechend „Liaisons dangereuses“ – „Gefährliche Liebschaften“ – titulierte.

Der Herausgeber der atemberaubenden Intimitäten ist unbekannt. Leser und Rezensenten sind ratlos. Ein paar Damen ekeln sich neidvoll vor der Libertinage der Merteuil. Überall wittert man Vorbilder der Figuren. Speziell in dem französischen Ort Grenoble. Aber keiner will es gewesen sein.

Über Nacht mausert sich „Gefährliche Liebschaften“ zum Bestseller. Im Erscheinungsjahr beträgt die Auflage 200.000 Exemplare. Charles Baudelaire ergötzt sich rund ein Jahrhundert nach Erscheinen des Buches an der satanischen Grausamkeit der Marquise. Heinrich Mann ortet hinter den Intrigen emanzipatorische Ansätze. „Die Merteuil erst, das weibliche Genie, erhebt die Liebesintrige zur hohen Philosophie und zum großangelegten Spiel über die Macht... Sie ist in Wahrheit auf der Höhe des Jahrhunderts.“ Valmont hat das Nachsehen. „Er prahlt zuviel... Er kann in diesem weiblichen Zeitalter immer nur die zweite Rolle spielen.“ André Malraux spricht enthusiastisch von einem „Entwurf der Revolution“.

Zeitgenossen der Merteuil und des Valmont entlarven schließlich den unauffälligen späteren Jakobiner Choderlos de Laclos, Jahrgang 1741, als Verfasser und die Briefe als Fiktion eines Aufklärers gegen die gesellschaftlich determinierte Unterlegenheit der Frauen.

Was zweifellos stimmt. Diese autodidakte, bildungs-hungrige Merteuil, die sich das

Monströse aneignet, um in einem geschickten Einzelkampf über das Patriarchat zu triumphieren, dominiert durch Intellekt. Und erschläft sich Ansehen nicht durch leidenschaftliche Hingabe, sondern durch ihre Distanz von ihr.

Heiner Müller, literarisches Aushängeschild der DDR, witterte in dem zweihundert Jahre alten Zeugnis des Geschlechterkampfes den Zeitgeist. Seine Bühnenadaptation des Briefromans „Quartett“ – ein Zweipersonenstück, in dem Merteuil und Valmont in einem sadomasochistischen Rollenspiel die restlichen Figuren darstellen –, trieft von Todesnähe und zynischer Verbalerotik. „Sie wissen gut, daß jeder Mann ein Mann zu wenig ist für eine Frau“, tadelt die Marquise den Vicomte, „früh genug wird Sie das Schicksal ereilen, nicht einmal das mehr zu sein, ein Mann zu wenig.“

„Quartett“, in Hans Gatzers einstigem „Schauspielhaus“ aufgeführt und als apolitischer Abfall vom linksintellektuellen Kurs mißverstanden, harrt seiner österreichischen Wiederentdeckung. Die DDR hat den Wert des Einakters inzwischen erkannt. Seine Uraufführung vor wenigen Wochen in Ost-Berlin hinterließ ein verblüfftes Publikum. Wortreich und metaphorisch präzise charakterisiert Müller die No-future-Ideologie des Heute.

Choderlos de Laclos selbst war kein Andenken vergönnt. Sein Denkmal und sein Grabstein, beides in seinem Sterbeort Tarent, wurden angeblich von Moralaposteln verwüstet. Seine Sozialkritik, niedergeschrieben in drei Artikeln „Über die Erziehung der Frauen“ („De education des femmes“), verblaßte neben den emanzipatorischen Propaganda-Schriften der Aufklärer. In ihnen klagt Laclos ein hartnäckig-

ges Übel an: die Bildungsunterlegenheit der Frauen. Seinen restlichen Werken fehlt die literarische wie politische Bedeutung: Es sind zwei Libretti für komische Opern und ein paar galante Gedichte. Die Literaturgeschichte verweigerte dem Skandalautor über lange Zeit hinweg die Wertschätzung. Die „Liaisons“ werden immer wieder zensiert und vom Buchmarkt verbannt. Meyers Lexikon von 1927 nennt den Roman „schlüpfrig, wenn auch in erzieherischer Absicht geschrieben“.

„Liaisons Dangereuses“ kostete den Autor seine Ehre. Die Salons verschlossen vor ihm die Türen. Die bessere Gesellschaft erkannte sich in der Chronique scandaleuse wieder und rümpfte die Nase. 1960 wird er rehabilitiert – auf zweifelhafte Weise. Laclos-Forscher Roger Vailland interpretiert die „Gefährlichen Liebschaften“ als klassenkämpferisches Werk und die Figur der zimperlichen Präsidentin von Tourvel als Opfer des dekadenten Adels. Seine Theorie formt er zum Drehbuch. Frauenheld Roger Vadim dreht es unter der Mitwirkung von Jeanne Moreau und Gérard Philippe. Nach Protesten des französischen Schriftstellerverbandes wird dem Titel das Entstehungsjahr zugefügt. Als „Gefährliche Liebschaften 1960“ wird das voyeuristische Opus rasch vergessen.

1985, fünf Jahre nach Heiner Müllers umstrittener Paraphrase auf den Roman, gilt das Buch noch immer als wenig gelesener Geheimtip. Christopher Hampton, britischer Schriftsteller, Bühnen- und Filmautor, wittert in der Persiflage auf romantischen Seelenschmerz und skrupellose Beherrschung der Gefühle Aktualität.

Tatsächlich: Im Zeitalter des Narzißmus huldigt man Laclos nicht nur als brillantem Chronisten seiner Zeit, sondern als zeitlosem Analytiker der sexuellen Moral. Lars Norén, so scheint es, trifft in den „Gefährlichen Liebschaften“ Botho Strauß, der eiskalte Engel des „film noir“ die freizügige Salondame des Fin de siècle.

Doch eine Figur wie die der Merteuil, die in bezug auf Skrupellosigkeit, Erotik und Selbstbewußtsein das traditionelle Verhalten des Mannes imitiert, haben Film und Theater noch nicht erfunden. Hampton bekommt die Figur in den Griff. Er verfaßt ein Konversationsdrama mit Tücken, angesiedelt im originalen Ambiente des Romans. Der Kostümplunder und die umgängliche Hamptonsche Diktion machen das Schauspiel selbst für gutbürgerliche Bühnen erträglich. Zur Gaudi der Zuschauer durfte die Merteuil auch im Wiener Theater in der Josefstadt ihre unbequeme, gar nicht weibliche Taktik offenbaren: „Flirte nur mit denen, die keine Chance haben bei dir: So giltest du bald als unbesiegt und genießt ungestört den Liebhaber deiner Wahl. Eine schlechte Wahl ist weniger gefährlich als eine durchschaubare. Nie selber Briefe schreiben. Bring die anderen dazu, Briefe zu schreiben. Sorge immer dafür, daß jeder denkt, er



Die Marquise von Merteuil (Glenn Close): sinnliche Intelligenzbestie

- sei der einzige.“ – „Deine Regeln sind unfehlbar, nicht wahr?“ staunt daraufhin der Weiberer Valmont. „Wenn ich einen Mann will, kriege ich ihn“, kontert die Marquise, „wenn er es rumerzählen will, merkt er, er kann nicht. Das ist alles.“

„Gefährliche Liebschaften“ in der Fassung Christopher Hamptons wird mit Preisen überhäuft, auf den Bühnen in Paris und Los Angeles, Berlin und Japan akklamiert.

Kurz nach der Uraufführung bahnt sich am internationalen Filmmarkt ein neuer Trend an: der Kostümfilm. Kommerzproduzenten bemerken die Grenzen des Eskapismus, der sich auf Happy-Ends und eine romantische Verkehrung der Wirklichkeit beschränkt. Man flieht daraufhin zurück in die Vergangenheit. Auf den Berliner Filmfestspielen 1989 wimmelte die Leinwand von barocken Rüschchen, mittelalterlichen Kutten, Mänteln und Degen, von restaurativen, konservativen und überwiegend faden Sittengemälden. Den Anfang der Historienfilme aber machen die „Gefährlichen Liebschaften“.

Garant dafür, daß die Verfilmung von Christopher Hamptons Drama nicht in Belanglosigkeit verebbt, war Regisseur Stephen Frears selbst. Privat ein behäbiger Zyniker, zeigt der Brite in seinen Erfolgsfilmen „Sammy und Rosie tun es“, „Mein wunderbarer Waschsalon“ und „Prick up your ears“ ein Herz für Schwule, Lesben, Punks, Penner und Reaktionäre.

„Gefährliche Liebschaften“, in verschwiegene Châteaus bei Paris gedreht, mit der schauspielerischen Elite Hollywoods besetzt, ist ein boshafes Ausstattungs-drama über die Hieb- und Triebkraft geschminkter, gelackter und gelangweilter Adelige. Alles dreht sich um den Eros, von dem man nie spricht. John Malkovich, der im Kino bislang nur als Melancholiker („Glass Menagerie“) und Maschinenmensch (in Susan Seidelmans „Making Mr. Right“) starken Eindruck hinterließ, heftet sich hier, unwiderstehlich sinnlich, an die Fersen der jung ergrauten Präsidentin, tändelt zwischen Mutter und Tochter, Tante und Nichte. Nur das Zucken von Mundwinkeln und das Flattern von Augenlidern verrät Lust, Leid oder Zorn.

Das stoisch kühle Lächeln der Marquise (Glenn Close) hingegen verrät nichts. Kein emanzipatorisches Handeln, weder Hast noch Geilheit. Frears geht auf Konfrontation. Bildfüllend bringt er die Gesichter auf die Leinwand, doch selten einen nackten Körper. Bei Frears sitzt die Lust allein an jenen Stellen, wo die Kamera nicht hinkommt – eine davon ist der Kopf.

Der Frage, wer in seiner Version der „Liaisons“ denn nun Gewinner sei, entzieht sich Frears. Es gebe weder Sieger noch Verlierer. So erspart er der Marquise von Merteuil auch den Gesichtsverlust. Nach ihrer Blamage im Theater reibt sie sich die Schminke aus dem Gesicht. Das Spiel um die Macht ist vorbei. ■

Spiel des bewußten Bösen

Stephen Frears „Gefährliche Liebschaften“

In einem diabolischen Intrigen-Spiel erfreut sich die scheinbar tugendhafte Marquise de Merteuil dran, die empfindlichsten Regionen menschlicher Gefühlswelt zu untergraben. Der Vicomte de Valmont, ihr willfähriger Handlanger, soll die noch unschuldige Braut (Uma Thurman) eines ihrer ehemaligen Liebhaber verführen und beide der Lächerlichkeit preisgeben. Da diese Aufgabe viel zu leicht ist, erobert er zusätzlich eine als unbezwingbar keusch bekannte Dame der Gesellschaft (Michelle Pfeiffer). Als er sich jedoch außerplanmäßig in die

Sprung nach Hollywood schaffte. Zwei weitere Academy Awards gingen an Ausstattung und Kostüme, die dem mit einer Portion Ironie versetzten Gefühle-Karussell ein theatralisch-pompöses Ambiente verleihen. Trotzdem handelt es sich bei dem Film um ein Kammerspiel: In einer Vielzahl von Großaufnahmen werden Gesichter „durchleuchtet“, wird das bewußte Böse hinter heuchlerischen Masken hervorgeholt. Vor allem Glenn Close als scheinbar untadelige Marquise bietet eine subtile Glanzleistung an Doppelbödigkeit. Auch John Malkovich

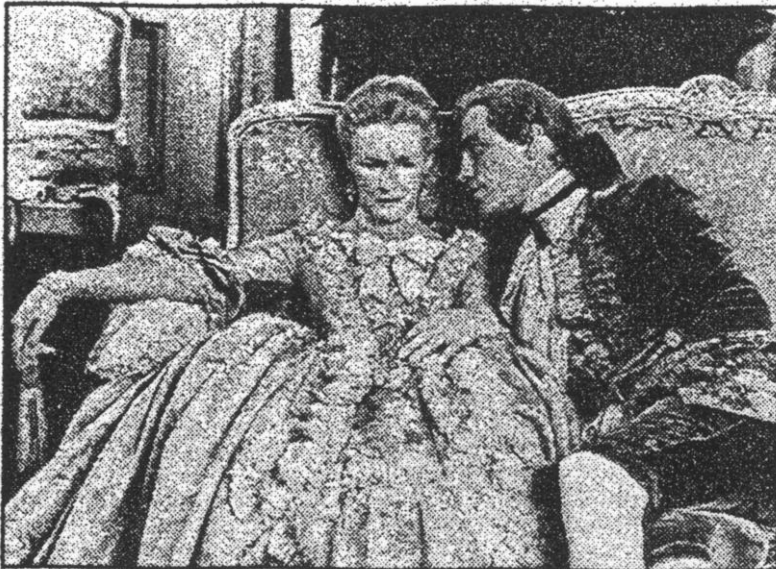


Photo: Warner

KABALE UND LÜSTE: GLENN CLOSE UND JOHN MALKOVICH

Tugendsame verliebt, kommt es zum offenen Krieg zwischen ihm und der Marquise. Auf dem Schlachtfeld von Gier und Leidenschaft bleiben nur noch – seelische und physische – Leichen zurück.

Die GEFÄHRLICHEN LIEBSCHAFTEN basieren auf dem 1782 erschienenen Briefroman von Choderlos de Laclos. Das Drehbuch – es erhielt einen Oscar – schrieb der britische Dramatiker Christopher Hampton nach seiner erfolgreichen Bühnenversion des Buches. Regie führte der „New British Cinema“-Regisseur Stephen Frears, der damit den

als Vicomte beherrscht die mimische Ausdruckssprache perfekt, allerdings muß man sich erst an ihn gewöhnen. Zu Beginn gleicht er mehr einem Barock-Dracula, denn einem Verführer. Doch er reißt durch seine trickreiche Hinterlist immer mehr mit. In die durch die Close-ups hergestellte Intimität wird auch der Zuschauer miteinbezogen. Man ertappt sich, aus dem diabolischen Intrigenspiel diebisches Vergnügen zu schöpfen. Aber die ironische Theatralik, die den Film durchzieht, beruhigt: Die Welt der Ancien-Régime-J. R.'s ist ja nur Bühne. Oder doch nicht...? fan

Sex, Lügen und Korsagen

„Valmont“: Miloš Formans Version der „Gefährlichen Liebschaften“

Wien – Die ersten Bilder des neuen Films von Miloš Forman, *Valmont*, sind die Erinnerungen an die Bilder eines anderen Films und eines anderen Regisseurs: Nur wenige Monate nach dem Überraschungserfolg der *Dangerous Liaisons* des Briten Stephen Frears inszeniert Hollywood mit *Valmont* ein zweites Mal das Rokoko der rauschenden Reifenröcke und gepuderten Perücken des intrigenreichen Brief-Romans *Les liaisons dangereuses* (Gefährliche Liebschaften) des Pariser Chronisten der Moral des ausklingenden 18. Jahrhunderts, Choderlos de Laclos.

Die bislang aus guten Gründen vermiedene Situation, zwei Adaptionen desselben Stoffs innerhalb einer Saison ins Kino zu bringen, ist das Resultat eines kuriosen Wettlaufs: Während Miloš Forman, nach seiner kassenträchtigen Kinoversion eines anderen Theaterstücks (Peter Shaffers

Amadeus) als erstem die Bühnenfassung der *Gefährlichen Liebschaften* des Engländers Christopher Hampton angeboten wurde, er es aber vorzog, auf den Originalroman zurückzugreifen, akzeptierte Frears ohne Zögern die Bedingungen der Hampton-Produzenten, den Stoff in äußerst kurzgehaltenen Dreh- und Schnittzeiten auf der Basis des Theaterstücks zu realisieren.

Valmont ist ein „Remake“ wider Willen geworden, das auf der Leinwand am Vorgänger gemessen werden wird und vor allem auf die Reputation des Regisseurs Forman hoffen und andere Publikumschichten spekulieren muß.

Forman hat den Roman wohl auch aus diesem Grund deutlich anders gelesen als Frears: Seine Idyllen sind weitgehend ungebrochen, die amourösen Verwicklungen mehr nette Schäferstündchen als ein zynischer Liebesreigen. Sein Interesse konzentriert

sich weniger auf die Inszenierung eines raffinierten Kammerspiels über die Kunst der Verführung und die Lust an der hemmungslosen Entlarvung der moralisierenden Unmoral (wie bei Frears), als in der genregemäßen Aufbereitung pittoresker Kostümfilm-Standards – die üppige Landpartie, die obligaten Fechtscenen, der sinnensfreudige Opernbesuch und der aufwendige, farbenfrohe Jahrmarktrummel werden in solider Routine heruntergekurbelt.

Valmont funktioniert tadel-, aber eben auch leblos: Ein ausgewogenes Bilder-Konfekt, das die lose Struktur der Romanvorlage in ein abgerundetes Ganzes zwingt, mit der erotisierenden Wirkung eines tschechischen Feuerwehrrballs: War *Dangerous Liaison* der zynische Zeitgenosse, so ist *Valmont* der biedere Kostümfilmgenuß für die ganze Familie – leidenschaftslos.

Constantin Wulff

Frivol drauflos fabuliert

Milos Formans Laclos-Verfilmung „Valmont“

Die greise Tante Rosemond hat die Augen geschlossen, plötzlich, während des Kartenspiels, scheint sie erstarrt zu sein. Ein Mitspieler deutet die naheliegende Frage nur an; ruhig erklärt ein Diener, daß sich die alte Lady nur ein wenig ausruhe. Milos Forman inszeniert die kleine Szene am Rande als komische Episode, als präzise getimten Gag. Der Regisseur mag auf seine humoristischen Fähigkeiten auch in den bösesten Geschichten nicht verzichten. Das Publikum soll was zum Lachen haben.

Als Stephen Frears seine Version von Choderlos de Laclos' „Liaisons Dangereuses“ inszenierte, erzählte er nicht nur vom 18. Jahrhundert; er meinte unmißverständlich auch die Gegenwart, suchte Parallelen in den sozialen Verhältnissen und fand stets nur Bestätigungen für seine radikale Skepsis. Ihm gegenüber erweist sich Milos Forman als unverwundlicher Hedonist, der – wie in allen seinen Arbeiten – auf politische Systeme pfeift und lieber unbekümmert von der „condition humaine“ erzählt, der niemals sezieren, sondern immer fabulieren will. Formans Version des Stoffes strebt keine Gefährlichkeit an, sondern satirische Frivolität.

Die obsessiv geführten erotischen Kriege seiner Figuren betrachtet er amüsiert und teilnahmsvoll als Lebenselixier. Wer wegen seines Alters in den Bereich „jenseits von Gut und Böse“ gekommen ist wie die alte Tante Rosemond, der schläft bei den letzten verbliebenen, armseligen Vergnügungen einfach ein.

Böse verläuft nur die Story. Gnadenlos bleiben die Intrigen der Marquise de Merteuil und des Vicomte de Valmont, die die Tugend der Madame de Tourvel zum Gegenstand einer Wette machen und Cécile de Volange, das ahnungslose, von der Mutter

in eine Ehe mit Monsieur de Gercourt verschachtelte Kind, um jeden Preis seiner Unschuld berauben wollen.

Jeder sucht in dieser Geschichte seinen Spaß, jeder bezahlt dafür. Forman kommt über die bloße Bestätigung, daß das Leben eben so sei und stets von unverwundlichen Menschen geführt werde, nicht hinaus. Im Gegenteil: Der clevere Erfindungsreichtum seiner Intriganten nötigt ihm mitunter noch Bewunderung ab. Aber es gelingt ihm auch – und das rechtfertigt seinen Film –, uns zu Komplizen zu machen, die erleichtert aufatmen, wenn Madame de Merteuil die kleine Cécile vor der Strafe ihres mütterlichen Drachens rettet und als liebende Tochter in der Oper präsentiert, obwohl das Kind in Wirklichkeit gerade dem jugendlichen Musiklehrer Darseny zur Defloration vorgeworfen worden war. Daß Cécile die Unschuld schon vor der ersten Berührung verliert, korrumpiert von den Aussichten auf eine opulente Hochzeit in Gegenwart des Königs, erscheint keineswegs als Tragödie, sondern als Bestätigung, daß jedwede Tugend ohnehin nur ein Hirngespinnst sei, erfunden zur Beherrschung und Unterdrückung der Arglosen.

Formans Inszenierung lebt vom Budget, das ihm notfalls auch einige opulente Alibi-Sequenzen gestattet, von einem üppigen Marktplatz oder einer verwegenen Spelunke. Nur so teilt er uns mit, daß es neben seiner High Society auch noch eine andere Gesellschaft gibt, über die sich der Regisseur freilich lieber lustig macht. Dumm schauen die Diener, häßlich ist der Pöbel, attraktiv und verführerisch die Aristokratie, die ihren Sinn für Ästhetik in keinem Moment ihres Lebens verliert. Noch die Farbe des Weins wird jeweils auf das Interieur abgestimmt; in „Valmont“ wird vor allem Rosé getrunken. Forman, der Emigrant aus der CSSR, kann sich am Luxus kaum sattsehen. Er reagiert allenfalls spöttisch, aber nie böse, und will, daß auch wir unseren Spaß dabei haben.

Nur zwei Sequenzen lassen ahnen, daß die Story im Regisseur wohl auch einige Wut provoziert haben mag. Valmont diktiert Cécile einen Brief an den von ihr geliebten Musiklehrer. Er formuliert die Zeilen freilich für sich und Madame de Tourvel, Céciles Emotionen interessieren ihn nicht, aber während des Diktierens, an die andere Frau denkend, macht er sich am Körper der Schreibenden zu schaffen. Forman zerteilt die Szene in zwei verschiedene Einstellungen. In der einen zeigt er den Kopf des schreibenden Mädchens, in der anderen, von hinten, Céciles Unterleib: Das eine hat mit dem anderen nichts zu tun, es gibt nur organische, aber keine emotionalen Berührungspunkte. Eine Einstellung, die die Teilung der Person aufheben würde, bleibt aus.

Am Ende, in der sarkastischen Sequenz von Céciles Hochzeit mit Monsieur de Gercourt, zieht sich die Kamera in die Totale zurück. Äußerlich hat alles seine Ordnung gefunden, der König thront neben dem Altar, der Kardinal vollzieht seine Rituale, der unglückliche Musiklehrer schaut mit neuen Gespielinnen zu. Die Formen sind gewahrt, aber sie erscheinen schlimmer als das wildeste sexuelle Jagdfever. Immerhin findet für Forman der Augenblick der Wahrheit in den Betten statt, mag die Wahrheit selbst noch so verheerend sein.

H. G. PFLAUM

Ungeheuer in Plüsch und Seide

Neue Verfilmungen von Laclos' „Les liaisons dangereuses“

Von Pierre A. Wallnöfer

Neben „Mississippi Burning“ gehörte Stephen Frears' „Gefährliche Liebschaften“ zu den großen Verlierern der diesjährigen Oscar-Verleihung. Dem Hollywood-Erstling des Briten wurden (nach sieben Nominierungen) zwar drei Statuetten zuerkannt, in den wichtigen Kategorien kam der Streifen aber nicht zum Zug.

Gleich zwei Verfilmungen des berühmten-berüchtigten Romans von Pierre Ambroise Francois Choderlos de Laclos (1741–1803) sind innerhalb eines Jahres entstanden. Christopher Hampton adaptierte seine Bühnenversion der Royal Shakespeare Company (Premiere 1986 in New York) für das Drehbuch von Frears' Film, der an diesem Wochenende anläuft. Regisseur Frears: „Der Dialog kommt vom Stück, die Geschichte aber aus dem Buch.“

Außerdem hat Milos Forman, der „Amadeus“-geeichte Kostümfilmer, in französischer Produktion eine Adaption unter dem Titel „Valmont“ gedreht, die im Sommer in die Kinos kommen soll.

In der skandalumwitterten literarischen Vorlage (soeben bei Diogenes als Taschenbuch wieder erschienen) treiben die Marquise de Merteuil und der Vicomte de Valmont, zwei Ungeheuer in Plüsch und Seide, ein grausames Gesellschaftsspiel mit Leidenschaft und Liebe. Dieser von Intrigen triefende Stoff sollte

wohl dem Pariser Establishment einen Spiegel vorhalten — wenige Jahre vor der Französischen Revolution. Kein Wunder, daß der Autor sein Buch nur anonym zur Veröffentlichung freigab.

Unter den Werken von Choderlos de Laclos schreibt die Literaturgeschichte nur dem Briefroman „Les liaisons dangereuses“ Bedeutung zu. Roger Vadim entdeckte den Stoff 1959 für den Film („Gefährliche Liebschaften“, mit Jeanne Moreau und Gerard Philippe), allerdings mit wenig Überzeugungskraft. Die Fassung von Frears kann sich vor allem auf die amerikanische Schauspielerin Glenn Close stützen, die in der ersten Rolle nach der „Verhängnisvollen Affäre“ wieder eine vom Bösen besessene Person verkörpert, der die Gefahren des frivolen Spiels wichtiger zu sein scheinen als das Erreichen verwerflicher Ziele wie Verführung und Schmach.

Aber Glenn Close sieht einen wichtigen Unterschied zwischen den beiden Rollen: „Alex hatte völlig die Beherrschung über sich verloren. Die Marquise de Merteuil hingegen hat nicht nur sich völlig unter Kontrolle, sondern, wie es scheint, auch alle anderen.“ John Malkovich spielt den wichtigsten der „anderen“, Valmont, einen intelligenten, gewitzten und attraktiven, aber auch dekadenten Mann, der nur auf Zerstörung aus ist.

Auf den Vergleich mit Milos Formans „Valmont“ kann man gespannt sein.

„Valmont“ — Milos Formans Version der „Gefährlichen Liebschaften“

Von einem Liebesabenteuer zum nächsten Eine fruchtbare Spielwiese für die Filmkunst

Dekadenz des
französischen Adels
in opulente barocke
Bilder gefaßt

Von Michael Stadler

Für Don Juan ist die Dekadenz einer Gesellschaft der beste Nährboden, um ans Ziel seiner geheimsten Wünsche zu gelangen. Das Vakuum zwischen dem Verfall der Werte und dem folgenden politischen Zusammenbruch scheint jedoch darüber hinaus eine fruchtbare Spielwiese für die Kunst im allgemeinen und den Film im speziellen zu sein. Man denke beispielsweise nur an Jean-Jacques Annauds Frühwerk „Black and White in Colors“, einen Streifen, in dem Deutsche und Franzosen zu Beginn des Ersten Weltkrieges in Afrika ekzessiv das Leben der Kolonialherren genießen,

obwohl die Kolonialherrschaft selbst längst anachronistisch geworden ist. In „Die letzte Jagd“ mit James Mason zelebriert sich der britische Adel am Rande seiner politischen Bedeutungslosigkeit noch einmal selbst, und auch in Luc Bondys Schnitzler-Verfilmung „Das weiße Land“ herrscht der dekadente Zeitgeist des Fin de siècle. Das darin von dem von Michel Piccoli gespielten Glühbirnenfabrikanten Hoffreiter zitierte Lebensmotto „Nur nicht von der Zukunft sprechen“ gilt ebenfalls für die Protagonisten in Milos Formans „Valmont“, die sich am Vorabend der Französischen Revolution im Kerzenschein ihre Scheinmoral abschminken.

Der französische Adelige Valmont ist Don Juan, er glaubt seinen Träumen nachzujagen und hetzt dabei nur von einem amourösen Abenteuer ins andere. Das weibliche Geschlecht dient ihm jedoch nur als Opfer, um ohne große

Gefahr grausam und böse sein zu können. Dennoch wird er, ohne dies eigentlich zu merken, zum Werkzeug einer Frau. Die Marquise de Merteuil will sich an einem ihrer Liebhaber rächen, der ein junges Mädchen zu heiraten gedenkt. Während die Hochzeit mit der 15jährigen Cecile arrangiert und diese aus der Welt des Klosters in jene des Hochadels entlassen wird, sägt die intrigante Marquise an den Gittern des goldenen Käfigs. Sie initiiert, daß der skrupellose Valmont der naiven Kindfrau die Unschuld raubt.

Auf weiteren Handlungsebenen werden daneben andere gefährliche Liebschaften der Hauptfiguren aus Choderlos de Laclos 1782 veröffentlichtem Briefroman geschildert. Ähnlich wie bei Stephen Frears, der den einst skandalösen Stoff 1988 verfilmte und dafür drei Oscars erhalten hatte, steht auch bei Forman der gnadenlose Zweikampf zwischen der Marquise und Valmont im Mittelpunkt. Den Vergleich mit Frears braucht Milos Forman nicht zu scheuen, wenngleich man sich von letzterem etwas mehr Mut, wie beispielsweise bei „Amadeus“, erwartet hatte.

Forman ging hingegen auf Nummer Sicher und löste die vielfältigen Beziehungsgeflechte in barocken Bildern als verhängnisvolle Affäre auf.

War bei Stephen Frears Adaption den Darstellern die eigene Dekadenz ins Gesicht geschminkt, so genießen sie — aus den politischen Verhältnissen herausgelöst — in „Valmont“ die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Hauptdarsteller Colin Firth spielt dabei so lebensbejahend, als würde er in Schnitzlers „Liebelei“ auf der Bühne stehen. Wenn er im Morgengrauen betrunken in einem Duell den Tod sucht, bleibt beim Betrachter ein etwas dissonanter Nachgeschmack. Aber dies war ja bei „Amadeus“ ursprünglich auch der Fall.



Annette Bening als „ehrbare“ Marquise de Merteuil

Bild: Tobis

10.2.1 Pressespiegel: Quellen und Links

S. 81-84: „*Dem Wahren Schönen Bösen*“, Andreas Kilb, (*Dangerous Liaisons*, Frears), in: „Die Zeit“, Nr.16/14. April 1989, online: <http://www.zeit.de/1989/16/dem-wahren-schoenen-boesen>

S. 85: „*Papier*“, Andreas Kilb, (*Valmont*, Forman), in: „Die Zeit“, Nr. 51/15. Dezember 1989, online: <http://www.zeit.de/1989/51/papier>

S. 86-87: „*Geometrie der Verführung*“, Annette Meyrhöfer, (*Dangerous Liaisons*, Frears), in: „Der Spiegel“, Nr. 15/1989, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13494078.html>

S. 88-89: „*Käse in Weinlaub*“, Hellmuth Karasek, (*Valmont*, Forman), in: „Der Spiegel“, Nr.51/1989, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13498329.html>

S. 90: „*Mit Pomp*“, (*Valmont/Forman*), in: „profil“, Nr. 51/18. Dezember 1989

S. 91-93: „*Sex im Kopf*“, Ruth Rybarski, (*Dangerous Liaisons/Frears*), in: „profil“, Nr. 16/17. April 1989

S. 94: „*Spiel des bewußten Bösen*“, fan, (*Dangerous Liaisons/Frears*), in: „Die Presse“, Ausg. 22./23. April 1989

S. 95: „*Sex, Lügen und Korsagen*“, Constantin Wulff, (*Valmont/Forman*), in: „Der Standard“, Ausg. 15. Dezember 1989

S. 96: „*Friivol drauflos fabuliert*“, H.G. Pflaum, (*Valmont/Forman*), in: „Süddeutsche Zeitung“, Nr. 290/18. Dezember 1989

S. 97: „*Ungeheuer in Plüsch und Seide*“, Pierre A. Wallnöfer, (*Valmont/Forman u. Dangerous Liaisons/Frears*), in: „Salzburger Nachrichten“, Ausg. 22. April 1989, S. 51

S. 98. „*Von einem Liebesabenteuer zum nächsten. Eine fruchtbare Spielwiese für die Filmkunst*“, (*Valmont/Forman*), in: „Salzburger Nachrichten“, Ausg. 23. Dezember 1989, S. XV

10.3 Abstract (deutsch)

Das Hauptanliegen der vorliegenden Diplomarbeit „*Les Liaisons dangereuses*“ – Zwei US-amerikanische Literaturverfilmungen im Vergleich“ ist das Aufzeigen der Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten der filmischen Adaptionen „*Dangerous Liaisons*“ von Stephen Frears und „*Valmont*“ von Miloš Forman. Am Beginn steht ein allgemeiner Überblick zum Thema Film. Danach werden die Entstehungsgeschichte der beiden Filme und das filmische Schaffen der Filmemacher als Ergänzung kurz erläutert, wodurch ein besserer Einblick in die Vorbereitung und Produktion gewährt wird.

Im nächsten Schritt werden anhand spezifisch ausgewählter Kriterien bestimmte Merkmale und Handlungsstrukturen filmanalytisch erarbeitet, um die Divergenzen/Analogien der Inszenierung zu verdeutlichen. Der erste Punkt der Untersuchung behandelt den Inhalt sowie die Erzählstruktur, da sich grundsätzlich beide Filme an Coderlos de Laclos' Briefroman „*Les Liaisons dangereuses*“ orientieren. Um weitere unterschiedliche Aspekte sichtbar zu machen, werden Ästhetik und filmische Stilmittel näher beleuchtet. Anhand eines angefertigten kurzen Sequenzprotokolls wird die audiovisuelle Umsetzung exakt aufgezeigt und stellt somit eine objektive Grundlage für die Beweiserbringung dar. Am Ende wird die Figurenebene einer detaillierten Analyse unterzogen, wo sich die konträre Inszenierungsform am deutlichsten manifestiert.

Im Rahmen dieses Projekts werden die Kontraste der filmischen Bearbeitung in den beiden Literaturverfilmungen evident und es bestätigt sich an diesem Fallbeispiel die Annahme, dass die Art der Inszenierung enormen Einfluss auf die Wirkungsweise des Filmerlebens hat.¹⁹⁷ Letztendlich wird durch diese Forschungsarbeit ebenso erneut der Beweis erbracht, dass sich Filmanalyse in ihrer Gesamtheit als zu umfangreich erweist, um Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

¹⁹⁷ siehe Pressespiegel. Kapitel 10.2

10.4 abstract (english)

The main purpose of the present diploma thesis „*Les Liaisons dangereuses*“ – *Zwei US-amerikanische Literaturverfilmungen im Vergleich*“ („*Les Liaisons dangereuses*“ – comparison of two US-American literary film adaptations) is the display of the differences and similarities of the screen adaptations „*Dangerous Liaisons*“ by Stephen Frears and „*Valmont*“ by Miloš Forman. At the beginning, there is a general overview of the field, followed by an elucidation of the production history of the two movies as well as of the cinematic work of the two directors, in order to provide a better insight into the preparation and production process.

In the next step, certain representational features and parts of the plot are analyzed by the means of specific criteria to illustrate the divergences/analogies of the two works. The first part of the examination deals with the plot and the content, since both movies are based on Coderlos de Laclos's epistolary novel „*Les Liaisons dangereuses*“. In order to make visible further different aspects, esthetics and stylistic devices are highlighted. The audiovisual realization is demonstrated on the basis of a short shot list, which provides an impartial basis for the provision of evidence. At the end of the paper, a thorough analysis of the respective characters clearly shows the distinct *mise-en-scène*.

With this project, the contrasts of cinematic realization in the two literary film adaptations become evident. This case example furthermore confirms the assumption that the way of staging strongly influences the kind of effect the movie has on the spectator. Finally, the paper once again yields evidence that analysis of film as a whole proves itself to be ample to lay any claim to exhaustiveness.

10.5 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Petz-Schmid, Claudia

Geburtsort: Wien

Ausbildung

1972- 1976	Volksschule in Wien
1976-1984 1984	Neusprachliches Gymnasium in Wien Matura
1984-1987	Beginn d. Studiums der Medizin, Universität Wien
1987	Beginn des Studiums Theaterwissenschaft/Publizistik u. Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
2009	Übertritt in die neue Studienordnung, Studium d. Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Ferialpraktika

1985 u. 1986	Krankenhaus Lainz, Interne Abt. und Urologische Abt.
1989	Mitarbeit in der Presseabteilung der NÖ Landesregierung

Berufstätigkeit

1987-1993	Freie Mitarbeiterin (Presse, Marketing) für Wirtschaftskammer Österreich, Uebereuter-Media Verlag, Okrina-Weiß Presse Dienst
1996-1997	Assistentin der Generalsekretärin im BIT (Wirtschaftskammer Österreich/Wirtschaftsministerium), Pressearbeit, Organisation
1998	Pressearbeit, Marketing an der Uni Wien (Forschungsbüro BIRD- C, Univ. Prof. Werner Lubitz)
2006-2008	Texterin, Lektorin, Petz Druck GesmbH, 9800 Spittal/Drau
2010-2012	freie Redakteurin, KTZ & Kärnten Journal, 9800 Spittal/Drau
seit 2001	freie Werbetexterin, Lektorin für ARGEntur, 9800 Spittal/Drau