



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Neugemachte Männlichkeit
Männer und Männerbeziehungen in Remakes von britischen
Kriminalfilmen und Serien

verfasst von / submitted by

Philipp Mollay

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / UA >190 344 313<
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Lehramtsstudium Unterrichtsfach Englisch, Geschichte,
degree programme as it appears on Sozialkunde und Politische Bildung
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich im Laufe meines Studiums und schließlich beim Erstellen dieser Diplomarbeit unterstützt haben.

Allen voran möchte ich hier meinem Betreuer Prof. Dr. Frank Stern danken, der immer verständnisvoll auf Fragen reagiert hat und geduldig auf die endgültige Abgabe dieser Arbeit gewartet hat. Durch die gezielte Hilfestellung hat er mir immer geholfen, bei den Kernfragen dieser Arbeit zu bleiben.

Besonderer Dank kommt hier auch meiner gesamten Familie zugute. Ohne die Hilfestellung und die Freiheiten, die sie mir gegeben hat, hätte ich mein Studium nicht ohne Sorgen beenden können. Dieser Dank gilt auch meiner Schwester, Barbara, die mir immer Mut gemacht hat, und mir bei Fragen und Problemen immer den Rücken gestärkt hat.

Zuletzt muss ich hier auch meinen Freunden danken, die mir auch in schwierigen Zeiten geholfen haben, nicht den Mut zu verlieren und die immer verständnisvoll reagiert haben, wenn ich in intensiven Phasen weniger Zeit für sie hatte.

Inhalt

Einleitung.....	1
1 Adaptionen und Remakes	2
1.1 Adaption – Ein Genre?.....	3
1.2 Adaption – Die wissenschaftliche Disziplin	5
1.2.1 Adaptionen heute	7
1.3 Adaption oder Remake?.....	8
1.4 Warum sehen wir Adaptionen und Remakes?	10
2 Methode: Filmanalyse.....	12
2.1 Systematische Filmanalyse nach Korte	12
2.1.1 Dimensionen der Analyse	13
3 Forschungsprojekt.....	16
3.1 Forschungsansatz	16
3.2 Forschungsfragen	17
3.3 Filmauswahl.....	18
4 Sleuth	19
4.1 Mankiewicz „Sleuth“ - 1972.....	20
4.1.1 Zwei Männer, ein Spiel.....	20
4.1.2 Die wilden 60er.....	23
4.2.4 Klassenkampf.....	25
4.2.5 Frauen und die Männlichkeit	27
4.2.6 Zwei Männer – ein Erfolgsrezept?.....	30
4.3 Branaghs Sleuth (2007).....	30
4.3.1 Ein Mord für Zwei	30
4.3.2 Neue Männlichkeit – neue Krise?.....	33
4.3.3 Medienwahn und modernste Technik.....	36
4.3.4 Multikulturelles Großbritannien	37
4.3.5 Moderne Männlichkeit.....	38
4.3.6 Weniger Relevanz bei gleichem System.....	40
4.4 Sherlock Holmes	41
4.4.1 Eine klassische Darstellung	42
4.4.2 Männer unter sich	44
4.4.3 Viktorianische „Britishness“.....	45
4.4.4 Ehe im viktorianischen England	49
4.4.5 Die Revolutionären 60er	52

4.4.6 Ein klassischer Erfolg	55
4.5 Sherlock (2010).....	55
4.5.1 Sherlocked.....	56
4.5.2 Männlichkeiten der 2000er	60
4.5.3 Ein nicht binärer Sherlock?.....	61
4.5.4 Deduktion durch Männlichkeit	64
4.5.5 Verspielte Männlichkeit.....	66
4.5.6 Die originale „Bromance“ – zeitgenössische Rezension	71
5 Vergleichende Darstellung.....	72
6 Unterrichtsvorschlag	77
Fazit und Ausblick	79
Literatur.....	82
Quellenmaterial.....	82
Sekundärliteratur.....	82
Abstract	91

Einleitung

Filmremakes und Literaturadaptionen für Film und Fernsehen erfreuen sich in der heutigen Zeit großer Beliebtheit. Serien, wie Sherlock und Elementary, sind ebenso populär wie beispielsweise Filmreboots aus Marvels Filmschmiede oder digital überarbeitete Versionen von Disney Klassikern wie Lion King. Zur selben Zeit spielen Diskurse rund um Konstrukte wie Geschlecht und Sexualität eine wichtige Rolle in vielen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Diese Arbeit lädt in diesem Sinn dazu ein, die beiden Ansätze zu verbinden und untersucht im Verlauf davon die Relevanz von Film- und Fernsehremakes in Bezug auf die Darstellungen von Gender und Sexualität. Dabei wird versucht die Entwicklung von Männlichkeitsdarstellungen in Film und Fernsehen, anhand von älteren Literaturadaptionen und deren Remakes zu analysieren.

Männlichkeit und Weiblichkeit stehen hierbei nicht nur in Verbindung mit dem Geschlecht oder der sexuellen Orientierung einer Person, sondern beschäftigen sich mit einem sozialen Konstrukt. Dieses geht in den meisten Fällen über die genannten Attribute hinaus und basiert üblicherweise auf Stereotypen, gesellschaftlichen Normen und Werten. Aus diesem Grund variieren Definitionen von Männlichkeiten und Weiblichkeit in verschiedenen Epochen, wie das bereits Kimmel und Aronson beschreiben.¹ Mut, Stärke und Gewalt sind hierbei nur rein paar Attribute, die in unserer Gesellschaft üblicherweise den Männern zugeordnet werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese exklusiv für Männer sind, da auch Frauen typisch männliche Werte verkörpern können. So ist es auch für Männer möglich, ein Benehmen zu verkörpern, was nicht von ihnen erwartet wird, was im Zuge dessen zum Aufstieg eines weiteren sozialen Konstrukts geführt hat, nämlich dem der Hegemonialen Männlichkeit. Wissenschaftler wie Schmale oder Kent kontextualisieren dieses und weitere Konstrukte im Verlauf der Zeit und verschaffen uns damit einen Querschnitt durch die letzten Jahrhunderte in Bezug auf Männlichkeit und Weiblichkeit.

Auch heute gibt es Probleme bei der Definition von Geschlecht und Sexualität und die Grenzen zwischen den Begriffen verschwimmen dabei oft. Aus diesem Grund werden sie oft von Autoren, Produzenten und Regisseuren als Grundlage für Bücher, Dramen, Filme oder TV-Serien gewählt. Buchbinder, Pietrzak-Franger und Greer sind nur einige der Autoren, die sich

¹ Kimmel, Michael S; Aronson Amy. *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia, Volume 1*. Santa Barbara: CA. 2004.

im letzten Jahrzehnt mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben.² Auf diese Tatsache stützt sich meine Theorie, dass sich Charaktere und deren Beziehungen und Interaktionen im Verlauf der Zeit verändert haben. Da soziale Konstrukte wie Geschlecht und Männlichkeit zu verschiedenen Zeitpunkten anders interpretiert werden, spiegelt sich das auch in den Film- und Fernsehadaptionen dieser Zeit wider.

Die vier Quellen, die in dieser Arbeit analysiert werden, sind die beiden Sleuth Verfilmungen, sowie Sherlock Holmes aus 1968 und Sherlock aus 2010. Bevor die Quellen genauer beschrieben und kontextualisiert werden folgt im ersten Teil dieser Arbeit eine Einführung in die Geschichte und den momentanen Stand der Adaptionswissenschaften, die sich seit einigen Jahren auch mit der Analyse von Remakes beschäftigen. Im Anschluss daran wird die Methode, mit der das visuelle Material analysiert wird, vorgestellt, bevor im dritten Kapitel eine kurze Erläuterung des Forschungsschwerpunkts und der konkreten Forschungsfragen folgt. Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit den Analysen der Filme und Serien und deren Einordnung in den Kontext unserer Zeit. Das letzte Kapitel fasst die in der Analyse gefundenen Punkte zusammen und bietet einen direkten Vergleich zwischen den einzelnen Quellen und Zeiten. Das sechste und letzte Kapitel präsentiert noch einen Vorschlag, wie man den Forschungsschwerpunkt der Arbeit im Geschichtsunterricht thematisieren könnte, was anhand einer losen Stundenplanung passiert.

Der Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit konzentriert sich auf das Konstrukt der Männlichkeit und die Beziehungen zwischen männlichen Charakteren, was zwar bedeutet, dass Weiblichkeit in Zusammenhang damit thematisiert wird, jedoch nicht gesondert behandelt wird. Bei den Serien wird im Fall von *Sherlock*, die erste Folge einer Reihe verwendet, um Problemen vorzubeugen, die durch die Serialität und den eventuellen Einfluss der zeitgenössischen Rezension und Kritik entstehen könnten.

1 Adaptionen und Remakes

Im Angesicht der Tatsache, dass es sich bei den zu analysierenden Quellen dieser Diplomarbeit um Remakes von Filmadaptionen handelt, bietet es sich an in diesem Kapitel einen Überblick

² Buchbinder, David. "Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television". *Canadian Review of American Studies* 38, 2008: 227-245.

über das relativ moderne akademische Feld der „Adaptationswissenschaften“ (eigene Übersetzung „adaptation studies“), wie sie Cartmell und Whelehan nennen, zu geben.³

1.1 Adaption – Ein Genre?

Adaptionen von Literatur für Kino oder Fernsehen werden oft als Teil eines Genres gesehen, was die Analyse des Filmmaterials jedoch erschwert⁴. Leitch versucht daher Adaptionen als ihr eigenes Genre darzustellen, das, ähnlich wie Film Noir oder Romanze, eigene Spezifikationen hat und an diesen Regeln und Markern erkannt werden kann.⁵ Aus diesem Grund mag es seltsam erscheinen, Adaptionen als eigenes Genre zu definieren, da sie erst seit kurzer Zeit die Aufmerksamkeit von Literatur und Filmwissenschaften auf sich ziehen. Rick Altman beschreibt in seinem „Genre Index“ 85 verschiedene Arten von Filmgenres, darunter unter anderem „Action“ oder „Zombie“. Auffällig ist hier, dass „Adaption“ oder „literary adaptation“ vollkommen ignoriert werden.⁶ Diese Diskussion, ob man Adaptionen und Remakes als ein eigenes Genre bezeichnen soll, beschäftigt daher die verschiedensten Autoren. Adaptionen und Remakes seien viel eher Teil von vielen verschiedenen Genres, und enthalten einfach gewisse Stilelemente, wie dies auch beim Film Noir der Fall ist.

Altman beschreibt Genre als etwas, das von der Filmindustrie definiert und vom Publikum als solches akzeptiert wird.⁷ Filmgenres seien als solche nie wissenschaftlich kategorisiert oder konstruiert worden, sondern werden von der Industrie bestimmt und zertifiziert, um mit den Massen geteilt zu werden.⁸ Gründe dafür hat man darin gesehen, dass sich die Szene der Filmemacher zu Beginn eher am Broadway orientieren wollte, um als respektierte Medienform gesehen zu werden.⁹

Um also als Filmgenre definiert werden zu können, hat man auch versucht, Adaptionen gewisse Merkmale zuzuordnen, wie dies schon beim Film Noir und den „Romantic comedies“ versucht wurde.¹⁰ Diese Marker sind wiederum unterschiedlich ausgeprägt, je nachdem, ob man Adaptionen für das Fernsehen oder das Kino analysiert. Leitch beschreibt dabei vier Merkmale, die vor allem für die ersten Adaptionen ausschlaggebend waren.

³ Cartmell, Deborah und Timothy Corrigan, Imelda Whelehan. „Introduction to Adaptation“. *Adaptation* 1.1, 2008: 1-4.

⁴ Leitch, Thomas, „Adaptation, the Genre“, *Adaptation* 1.2, 2008: 106.

⁵ Leitch, Adaptation, the Genre, 106

⁶ Altman, Rick. *Film/Genre*. London 1999: 238-239.

⁷ Altman, *Film/Genre*. 238. Eigene Übersetzung

⁸ Altman, *Film/Genre*. 16.

⁹ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 106.

¹⁰ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 108.

Maßgeblich für eine erfolgreiche Adaption sei laut Leitch daher vor allem eine authentische historische Filmdarstellung oder die Entwicklung eines Film-Canons, der dieser Darstellung ähnelt.¹¹ Simone Murray erklärt dabei, dass die erfolgreichsten Literaturverfilmungen aus der modernen englischen Literatur entstanden sind. So hat man sich vor allem mit den populären Romanzen, Fantasy, Comic Buch oder Kriminalromanen auseinandergesetzt und Geschichten aus diesen für die Leinwand oder das Fernsehen adaptiert.¹² Aus diesem Grund haben Filme dieser Genres in den letzten 20 Jahren oft Erfolge am Box Office gefeiert, was Beispiele, wie die Adaption von Tolkiens *Lord of the Rings* und J.K. Rowlings *Harry Potter* - Reihe bestätigen. Auch A.C. Doyles Sherlock Holmes Serie konnte Erfolge mit der Serie *Sherlock* und den beiden Filmen von Guy Ritchie verbuchen.¹³

Ein weiteres Merkmal für Filmadaptionen ist laut Leitch die Filmmusik. „Period Music“, so schreibt er, ist ein essentielles Merkmal der Adaptionen, auch wenn die Musik in einer anderen Zeit komponiert wurde, als das Material darstellt.¹⁴ Durch die gekonnte Verbindung von Ton und Bild kann man so die Idealisierung einer historischen Periode zusammen mit deren Meilensteinen darstellen.¹⁵ Laut Leitch führt dies oft zu einer „Fetischierung“ dieser Zeit, was Tatsachen der tatsächlichen Geschichte verzerrt, und es so wirken lässt, als hätten einzelne Personen und Ideale mehr Veränderung bewirkt, als kollektive soziale, wirtschaftliche oder politische Massen.¹⁶

Intertextuelle Anspielungen bilden das dritte, prägende Kriterium für Adaptionen. So findet man oft den Namen des Autors oder der Autorin im Titel, wie beispielsweise *Mary Shelly's Frankenstein* von Kenneth Branagh.¹⁷ Diese Intertextualität kann auch dadurch entstehen, dass Bücher in den Filmen, deren Intros oder im Abspann, eine tragende Rolle spielen, um die Verbindung zwischen den beiden Medien herzustellen. Außerdem werden in Adaptionen oft Zwischentitel verwendet, die das Geschehen einleiten sollen.¹⁸

¹¹ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 111.

¹² Murray, Simone. „Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry.“ *Literature/Film Quarterly* 36, 2008:14 – 21.

¹³ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 112.

¹⁴ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 112.

¹⁵ Rodman, Ronald. „Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's *Maytime*.“ In: *Music and Cinema*. Hrsg. James Buhler, Caryl Flynn, and David Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan UP, 2000. 187–206.

¹⁶ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 112.

¹⁷ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 113.

¹⁸ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 113.

Diese Zwischentitel und ihre Verwendung zur Kontextualisierung der Geschehnisse im Film, sind das vierte Merkmal, das Adaptionen als Genre definiert.¹⁹ Oft werden sie verwendet, um den historischen Kontext zu geben, der im Film nicht behandelt wird. Das Publikum wird hier an Ereignisse erinnert, von denen es bereits Kenntnis hat. Das hat das Ziel, den Anschein zu erwecken, an Ereignisse zu erinnern, die man eventuell wissen könnte, die jedoch einfach nur erfunden sind. Neben dem Genre der Adaptionen verwendet beispielsweise das Stummfilm-Genre Zwischentitel, um Informationen zu geben. Die Spannung, die entsteht, während man den Text der Zwischentitel liest und auf das Bild wartet, ist der Hauptimpuls für die Verwendung von diesen.²⁰

Diese vier Merkmale sind essenziell für alle Adaptionen, die als solche erkannt werden wollen. Aus diesem Grund dient die enge Beziehung zwischen dem Original, der Quelle, und der Filmadaption oft auch als Diskussionsgrundlage für Forscher im Bereich der Adaptionwissenschaften. Es wird unter diesen diskutiert, wie treu das Filmmaterial dem Original bleiben muss, oder wie weit es sich auch von diesem Entfernen kann. Diese Diskussionen beschäftigen die Adaptionwissenschaften, die sich vor allem in den letzten 15 Jahren entwickelt haben. Die Anfänge dieser Disziplin waren jedoch alles andere als einfach.

1.2 Adaption – Die wissenschaftliche Disziplin

Film oder Serienadaptionen von populärer Literatur gibt es bereits seit dem Beginn des modernen Kinofilms. Bereits seit den ersten Adaptionen sollen diese Darstellungen die Zuseherinnen und Zuseher provozieren und versuchen, die Themen des Buchs aufzugreifen und einer anderen Art von Publikum zu präsentieren. Filmadaptionen wurden jedoch jahrelang von den Experten der Film- und Literaturwissenschaften als irrelevant gesehen und ignoriert. Erst in den letzten 15 Jahren war es dieser Sparte möglich, sich im Kontext der akademischen Wissenschaften zu etablieren.²¹ Hierfür geben Cartmell, Corrigan und Whelehan in ihrem einführenden Artikel “Introduction to Adaptation“ an, dass es zehn Gründe dafür gibt, warum Adaptionwissenschaften für eine lange Zeit als irrelevant eingestuft wurden.²²

Der Gedanke, demnach Film- und Fernsehadaptionen von populärer Literatur als unansehnliches Kino gelten, wie es Cartmell, Corrigan und Whelehan beschreiben²³, hielt sich

¹⁹ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 113.

²⁰ Leitch. *Adaptation, the Genre*. 114.

²¹ Cartmell, Corrigan, Whelehan. “Introduction to Adaptation”. 1-4.

²² Cartmell, Corrigan, Whelehan. “Introduction to Adaptation”. 1-4.

²³ Cartmell, Corrigan, Whelehan. “Introduction to Adaptation”. 1-4. (eigene Übersetzung)

für lange Zeit. Noch bis spät ins 20. Jahrhundert war es auch nicht selbstverständlich, dass die Filmwissenschaften als eigene Disziplin im Gegensatz zu den Literaturwissenschaften gesehen wurden. Was für die klassischen Literaturwissenschaften alltäglich war, nämlich Quellenmaterial zu analysieren und interpretieren, schien für viele Literaturwissenschaftler abstrakt, wenn diese Methoden auf Filme angewandt wurden. Filmwissenschaften wurden daher bis auf wenige Ausnahmen als das adoptierte Stiefkind der Literaturwissenschaften gesehen. Die große Mehrheit der Forscherinnen und Forscher haben daher versucht, die Disziplinen klar zu trennen. Ein kleiner Teil der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sahen Filmadaptionen nicht als Erosion der klassischen Filmanalyse.²⁴ Leitch fasst dies zusammen, indem er beschreibt, dass die Adaptionwissenschaften immer entweder den Literaturwissenschaften oder den Filmwissenschaften untergeordnet wurden, und nicht als der Hybrid gesehen wurden, der sie eigentlich sind.²⁵

Die Autoren der später oft für Adaptionen benutzten Literatur waren den Vorreitern der Adaptionwissenschaften auch in diesem Bereich keine Hilfe. Einige von Ihnen, darunter auch Virginia Woolf, erklärten, dass visuelle Medien generell das Lesen nicht ersetzen könne, da es sich hierbei lediglich um eine mindere Form von diesem handle.²⁶ Filme seien nur eine Kunstform, die auf den kleinsten gemeinsamen Nenner eingeht, um möglichst erfolgreich zu sein.²⁷ Vorherrschende Probleme, wie beispielsweise das negative Licht, in das das Wort „Adaption“ gerückt wird, oder das Vorurteil, dass hohe Kunst und finanzieller Erfolg nicht miteinander vereinbar sind²⁸, haben diese Situation zusätzlich verschärft.

Trotz dieser Probleme haben sich einige Wissenschaftler zusammengeschlossen und die „Association of Literature on Screen Studies“ gegründet, die regelmäßig die Zeitschrift *Adaptation* veröffentlicht. Diese Zeitschrift gibt beiden Disziplinen, den Film- und den Literaturwissenschaften, die Möglichkeit, überschneidende Bereiche zwischen den einzelnen Bereichen zu untersuchen und aktiv daran zu arbeiten, Grenzbereiche, die zwischen diesen liegen, aufzuzeigen und vielleicht sogar vollständig zu entfernen.²⁹

²⁴ Leitch, Thomas. „Adaptation Studies at a Crossroads“. *Adaptation* 1.1, 2008: 63-77.

²⁵ Leitch. *Adaptation Studies at a Crossroads*. 63-64.

²⁶ Cartmell, Corrigan, Whelehan. „Introduction to Adaptation“. 1.

²⁷ Cartmell, Corrigan, Whelehan. „Introduction to Adaptation“. 1.

²⁸ Cartmell, Corrigan, Whelehan. „Introduction to Adaptation“. 2.

²⁹ Cartmell, Corrigan, Whelehan. „Introduction to Adaptation“. 1-4.

1.2.1 Adaptionen heute

Neue Entwicklungen im Bereich der Adaptionswissenschaften stehen immer noch unter dem Stigma, dass die Adaption dem Original treu bleiben muss, und keinesfalls zu weit abweichen darf, da sie sonst nicht mehr als Adaption gelten würde.³⁰ Aus diesem Grund spricht Leitch davon, dass sich die Adaptionswissenschaften an einem Scheideweg befinden. Der Fokus beim Betrachten von Adaptionen muss sich laut Leitch auf die Analyse der Rezeption sowie der Produktion dieser richten und weniger auf das filmische Material.³¹

Viele Wissenschaftler dieser Disziplin sind sich einig, dass sich die Adaptionswissenschaften im Moment in einem Zustand permanenter Entwicklung befinden.³² Während es immer wieder Aufrufe dazu gibt, Adaptionen so nah wie möglich am Original zu halten und diesem treu zu bleiben, so gibt es auf der anderen Seite genauso viele, die darauf bestehen, dass Adaptionen als ihre eigenen Quellen gesehen werden müssen und man direkt an ihnen arbeiten sollte. Brown sieht Adaptionen als eine Interpretation der Literaturvorlage, und nicht als etwas, das man direkt mit dieser vergleichen sollte. Stattdessen sei es wichtig, die Beziehung zwischen der Adaption und der Quelle zu akzeptieren. Diese kann dann als Basis für weitere Analysen herangezogen werden.³³

Es scheint für diese Wissenschaft fast natürlich zu sein, sich mehreren verschiedenen, größeren Disziplinen, wie den Literaturwissenschaften oder den Filmwissenschaften, unterzuordnen. Raw zufolge sollen die Adaptionswissenschaften sich von der interdisziplinären Sphäre mehr in Richtung der transdisziplinären bewegen.³⁴ Er und Elliot erklären, dass sich Adaptionswissenschaften selbst adaptieren müssen, da sie eine sehr fragmentierte Disziplin seien.³⁵ Dabei muss jedoch beachtet werden, dass die verschiedenen Bereiche dieser Disziplin miteinander kommunizieren und gemeinsam auf ein Ziel hinarbeiten, mit Adaptionen im Kern.³⁶

³⁰ Leitch. *Adaptation Studies at a Crossroads*. 66.

³¹ Leitch. *Adaptation Studies at a Crossroads*. 76.

³² Elliott, Kamilla. "How do we talk about adaptations today?". *Literature/Film Quarterly* 45/2 Spring 2017. Web. 11. Nov. 2019. <https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/index_first.html>. Und Raw, Lawrence. "Adaptation Today". *Literature/Film Quarterly* 45/2 Spring 2017. Web. 11. Nov. 2019. <https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/index_first.html>.

³³ Brown, Kathleen L. *Teaching literacy theory using film adaptations*. Jefferson: McFarland & Co., Inc.. 2009. 156.

³⁴ Raw. *Adaptation Today*.

³⁵ Raw. *Adaptation Today*. Und Elliott. *How do we talk about adaptations today?*

³⁶ Elliott. *How do we talk about adaptations today?*

1.3 Adaption oder Remake?

Adaptionen und Remakes sind einander sehr ähnlich. Vor allem populärwissenschaftliche Artikel und Nachschlagewerke verwenden Remakes und Adaptionen oft als Synonyme. Betrachtet man beide jedoch näher, so kann man feststellen, dass Remakes und Adaptionen zwar sehr ähnlich sind, sie sich jedoch auch maßgeblich voneinander unterscheiden.

Um Beziehungen zwischen dem Original und dem Remake darzustellen, haben diverse Autoren versucht, Richtlinien für Film-Remakes zu erstellen und diese zu kategorisieren. Verevis, Druxmann und Greenberg beschreiben in ihren Büchern verschiedene Kategorien, welche Arten von Remakes es gibt, und warum wir, als Publikum, diese interessant finden sollen.³⁷ Verevis unterscheidet drei große Gruppen gibt, was das Erstellen von Remakes betrifft. Diese betitelt er „Remaking as an industrial category“, „Remaking as a textual category“ und „Remaking as a critical category“. Jedes dieser Kapitel befasst sich mit einem anderen Aspekt der Remakes. Eine Zuordnung dieser ist jedoch nicht immer einfach vorzunehmen, weshalb es viele überlappende Bereiche und auch Konflikte zwischen diesen gibt

“Remaking as an industrial category”

Diese Kategorie befasst sich mit dem Remake als Produkt, das in der kommerziellen Filmbranche verkauft wird. Hier werden oft gewisse Formeln wiederholt und der Inhalt von anderen, älteren Filmen kopiert, um mehr Profit aus dem Material schlagen zu können.³⁸

Dabei erhalten oft Filme ein Remake, die im Original nur mittelmäßig gut beim Publikum angekommen sind, sei es wegen schlecht platzierter Release Termine oder aus anderen Gründen. In der Filmindustrie kann man daher auch viele Remakes finden, auch wenn diese nicht dediziert als Remake deklariert werden. Ein häufiger Grund dafür ist oft das Urheberrecht. So sind bereits viele Filme entstanden, die zwar offensichtlich bestimmte Formeln, Vorlagen oder andere Merkmale teilten, jedoch keine offizielle Nennung des Originals enthalten.³⁹

Greenbergs Klassifizierung beschreibt Remakes folgendermaßen:

³⁷ Vgl. Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh, 2006; Druxman, Michael B. (1975) *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ; Greenberg, Harvey Roy ‘Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always’. *Journal of Popular Film and Television*. 18.4 1991: 164–71; und Horton, Andrew; Stuart Y. McDougal (eds) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley, CA.

³⁸ Vgl. Verevis. *Film Remakes*. 3

³⁹ Vgl. Verevis. *Film Remakes*. 5.

- „The acknowledged, close remake“: Das Original wird fast zur Gänze imitiert und mit keinen oder wenigen Änderungen in Bezug auf die Handlung wiederhergestellt.
- „The acknowledged, transformed remake“: Bei dieser Form des Remakes finden sich große Unterschiede und Transformationen der Charaktere, des Orts und der Zeit, die der Film darstellt. Das Original wird trotzdem oft erwähnt, sei es über den Abspann oder während der Filmpromotion.
- “The unacknowledged, disguised remake”: Hier wurden kleine oder größere Änderungen am Original vorgenommen, wobei das Publikum hier nicht informiert wird, dass es sich um ein Remake eines anderen Films handelt.⁴⁰

„Remaking as a textual category”

Bei Remakes ist es, ähnlich wie bei Adaptionen, schwierig, Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen, um sie von anderen Genres abzugrenzen. Das wird besonders klar, wenn man die Dreiecksbeziehung betrachtet, in der Adaptionen, Remakes und Originalquellen zueinander stehen.⁴¹ Verevis widmet sich dieser Problematik im dritten Kapitel seines Buchs.⁴² Auch Leitch versucht zu diesem Thema eine weitere Klassifizierung zu präsentieren, die die Beziehung von Remakes und Adaptionen zu ihren Vorgängern näher erklären soll.

- „Readaptation”: In diesem Fall ignoriert das Remake frühere Versionen eines Films und versucht, die Vorlage so genau umzusetzen, wie nur möglich. Es versucht zumindest näher am Original zu sein, als vorangegangene Adaptionen eines Films.
- Update: Im Gegensatz zur „Readaptation” versucht das Update nicht, nah am Original zu bleiben, sondern aktuelle Entwicklungen durch revisionistische oder einfach nur moderne Elemente und Methoden darzustellen.
- Die Hommage versucht sich als Remake eines Films zu positionieren, der einer früheren Version Tribut zollen will. Hommagen wollen dabei nicht besser sein als das Original, sondern eher diesen Status dieses in ein besseres Licht rücken.
- Das „[T]rue Remake” positioniert sich im Vergleich zu den anderen Varianten als wahres Remake, das den Fokus des Originals wahrt und versucht, es relevant zu halten.

⁴⁰ Greenberg, *Raiders of the Lost Text*. 170.

⁴¹ Verevis, *Film Remakes*. 12.

⁴² Verevis, *Film Remakes*. 81-101.

Dies erreicht das “True Remake” dadurch, dass es die Inhalte des Films adaptiert und an die Anforderungen der Gegenwart anpasst.⁴³

„Remaking as a critical category”

Im Gegensatz zu den anderen Kategorien befasst sich diese mit der Rezeption des Remakes und der Reaktion des Publikums. Besonders bei modernen Werken werden oft direkte Anspielungen und intertextuelle Referenzen verwendet, die dem Publikum bekannt sein sollten. Dies reicht oft schon von einer einzelnen Szene, oder einer bestimmten Kameraeinstellung bis hin zu direkten Anspielungen in Dialogen oder Zitaten.⁴⁴

Weiters ist die Existenz eines Filmcanons ideal für Remakes. Diverse Verbindungen, die einerseits gewollt und andererseits ungewollt entstehen, wiederholen sich oftmals bei den verschiedensten Remakes innerhalb eines Genres. Der Wiedererkennungswert steigt dadurch bei weiteren Versionen des Films.⁴⁵ Dies wird unter anderem dadurch ausgelöst, dass die Filme in einem bereits existierenden Canon platziert werden, den das Publikum erkennt.⁴⁶

1.4 Warum sehen wir Adaptionen und Remakes?

Ein Erläutern von Genremerkmalen wäre nicht komplett, wenn man nicht erklären würde, wie man das Genre vermarkten kann und warum es die Zuschauer ansprechend finden. Generell kann man sagen, dass die Nostalgie für Vergangenes oft wie ein Magnet wirkt. Das ist aber laut Leitch nicht der einzige Grund, warum wir uns dafür entscheiden, Adaptionen und Remakes anzusehen.⁴⁷ Adaptionen und Remakes sehen wir, damit wir aktiv zwischen dem bereits Bekannten und dem neu-verfilmten Material vergleichen können. Dabei werden Stereotype und Annahmen, die wir gegenüber der Vergangenheit und der Gegenwart haben, überprüft. Im Allgemeinen kann man sagen, dass jegliche Art von Adaption oder Remake unsere Erwartungen an eine gewisse Zeit, in der das Produkt entstanden ist, überprüft und sie immer mit den aktuellen Gegebenheiten verglichen wird. Dieser Vergleich wird bei diesem Genre in den Vordergrund gestellt, was natürlich auch bedeutet, dass jedes Publikum anders auf das gezeigte Material reagieren kann. Während einige der Zuseher sagen werden, dass die Vorlage oder das Original besser war, so werden wieder andere behaupten, dass die Neuauflage

⁴³ Verevis. Film Remakes. 13; Leitch, Thomas M. ‘Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake’, *Literature/Film Quarterly* 18.3 1990: 138–49.

⁴⁴ Verevis. Film Remakes. 25.

⁴⁵ Stern, Lesley. *The Scorsese Connection*. Bloomington: Ind. 1995: 198.

⁴⁶ Verevis. Film Remakes. 28.

⁴⁷ Verevis. Film Remakes. 29.

aktueller und interessanter ist. Inter- und Intratextualität spielen bei der Rezeption der Filme oft eine wichtige Rolle.

Wie bei vielen Versuchen, Klassifizierungen zu erstellen, so gibt es auch bei dieser Klassifizierung weitgehend überlappende Bereiche zwischen den einzelnen Punkten. Die in dieser Arbeit analysierten Filme und Remakes, nämlich *Sherlock Holmes*, *Sherlock*, und beide *Sleuth* Verfilmungen, fallen in der Taxonomie von Leitch in die Kategorie der Updates, da sie zwar den Titel des Originals, beziehungsweise der Literaturvorlage enthalten, aber dem tatsächlichen Text nicht treu bleiben. Die Remakes sind immer im modernen Stil gehalten, und haben den Originaltext gemäß aktuellen, soziokulturellen Ereignissen adaptiert. Während die Originale aus den 60er und 70er Jahren die Zeit, in der die Handlung spielt, gleich belassen, so versetzen die Updates die Handlung ins 21. Jahrhundert. Die genaue Analyse des Materials, die Kontextualisierung und die Relevanz für diese Forschungsarbeit ist dritten Kapitel dieser Arbeit zu finden.

2 Methode: Filmanalyse

Es gibt viele Möglichkeiten, den Inhalt von Filmen zu analysieren. Nahezu jeder Wissenschaftler wählt dafür einen anderen Ansatz. Aus diesem Grund wird in diesem Kapitel die für diese Arbeit gewählte Methode vorgestellt und erklärt, warum sie für diese Analyse im Vergleich zu anderen Methoden besser geeignet ist.

Werner Faulstich war einer der ersten Wissenschaftler, der im deutschsprachigen Raum seine Methodik zur Filmanalyse vorstellte und sein „Grundkurs Filmanalyse“ ist in diesem Bereich eines der meistzitierten Bücher. An Faulstichs Grundlagen orientieren sich außerdem viele modernere und detailliertere Werke in Bezug auf die Filmanalyse.⁴⁸

Die Systematische Filmanalyse, wie sie Korte bezeichnet⁴⁹, ist die grundlegende Methode, die in dieser Arbeit verwendet wird. In dieser werden einige Ansätze, die bereits Faulstich in seinem Buch präsentiert, konkretisiert und zu einem gemeinsamen Konzept verknüpft.

2.1 Systematische Filmanalyse nach Korte

In seinem grundlegenden Arbeitsbuch zur Filmanalyse beschreibt Korte, dass sich die Arbeit mit Film nicht nur auf den filmischen Inhalt beziehen darf, sondern vor allem auch die historischen, gesellschaftlichen und funktionellen Bedingungen des Films miteinbezogen werden müssen.⁵⁰ Dabei wird Albrecht zitiert, der diese Tatsache bereits 1964 in einem seiner Werke festhielt.⁵¹

Bei der systematischen Filmanalyse ist es daher wichtig, nicht nur die inhaltlichen Botschaften und die Ästhetik des Films zu beobachten, sondern auch die damit verbundenen Werte und ideologischen Hintergründe. Wenn man diese beiden Konzepte ansieht, ohne sie in einen gemeinsamen historischen Kontext zu positionieren und zu analysieren, besteht die Gefahr, die Analyse der Rezeption eines Films zu vernachlässigen.⁵² Damit das nicht passiert, soll bei dieser Herangehensweise auch die Relevanz der im Film dargestellten Probleme für das Publikum geltend gemacht werden.

⁴⁸ Vgl. beispielsweise Kühnel, Jürgen. *Einführung in Die Filmanalyse* 2003. und Mikos, Lothar. *Film- Und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. 2015; und Korte, Helmut. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2010.

⁴⁹ Vgl. Korte. *Filmanalyse*.

⁵⁰ Vgl. Korte. *Filmanalyse* 19.

⁵¹ Vgl. Korte. *Filmanalyse*. 19.

⁵² Vgl. Korte. *Filmanalyse*. 20.

Um nun zu verhindern, dass Filmanalysen, die in den letzten Jahren hauptsächlich den Faktor der Rezeption zu analysieren, sich weiter in eine starre Richtung entwickeln, schlägt Korte vor, die Analyse von Filmen in vier Dimensionen zu unterteilen. Durch diese Unterteilung sei es möglich, das Verhältnis von im Film dargestellten Ereignissen und Problemen zu den historisch-gesellschaftlichen Einflüssen und tatsächlichen realen Rezeptionen aufzuzeigen.⁵³

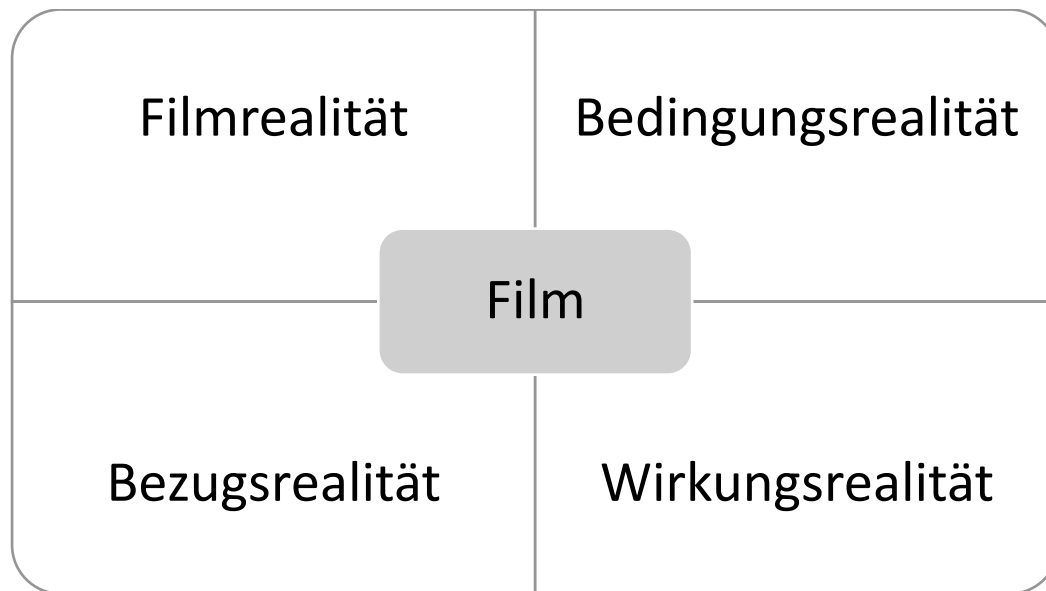


Abbildung 1 - Dimensionen der Filmanalyse nach Korte

2.1.1 Dimensionen der Analyse

Filmrealität

Die Filmrealität beschreibt eine immanente Bestandsaufnahme von allen Dingen, die man am Film selbst analysieren und feststellen kann. Zu diesen Daten zählen Informationen rund um den Film, wie beispielsweise die Länge, der Regisseur und Produzent, aber auch der Inhalt. Der Inhalt selbst ist weniger wichtig, als die Art, wie dieser präsentiert wird. Kameraeinstellungen, Handlungsorte, dargestellte Personen und ihre Beziehungen und Umgangsformen sind ebenso wichtig, wie der Einsatz von filmischen Mitteln, wie etwa Musik und Spezialeffekte. Die Filmrealität ist im Großen und Ganzen gesehen eine Produktanalyse, die großen Wert darauf legt, was man als Zuseher besonders ins Auge fassen kann.

Bedingungsrealität

Die zweite Dimension beschäftigt sich mit dem Kontext des Films. Hierbei geht es vor allem um die historischen Hintergründe, die in der Zeit der Produktion des Films diesen beeinflusst haben könnten. Interessant ist hierbei die inhaltliche und formale Struktur des Films und wie

⁵³ Vgl. Korte. Filmanalyse. 23.

sie bei der Aufarbeitung eventueller sozialer Probleme der Zeit hilft.⁵⁴ Dieser Teil der Analyse beschäftigt sich auch mit der Intertextualität des Films und welche Bezüge zu anderen, älteren Filmen oder Quellen aufgezeigt werden. Den Stand der Technik zur Entstehungszeit und wie das Material im Vergleich zu anderen Produktionen aus dieser Zeit gesehen wird sind ebenso relevant wie eventuelle Bezüge zu literarischen Vorlagen, wobei es hier vor allem interessant ist, warum das Material in gerade dieser Form aktualisiert wird.

Bezugsrealität

Im Gegenzug zur Bedingungsrealität beschreibt die Bezugsrealität nicht die soziohistorischen Einflüsse des Produktionszeitraums, sondern die Umstände und Relevanz der im Film gezeigten Probleme zur tatsächlichen Zeit, die dargestellt wird. Hierbei wird vor allem darauf Rücksicht genommen, welche historischen Ereignisse dieser Epochen relevant genug sind, um in Filmen erwähnt oder dargestellt zu werden.⁵⁵ Hier kann auch der Kontext von anderen Filmen, die dieselbe Zeit darstellen, miteinbezogen werden. Außerdem ist die Bedeutung der filmischen Probleme für das damalige Publikum ein wichtiger Bestandteil der Bezugsrealität.⁵⁶

Wirkungsrealität

Die vierte von Korte beschriebene Dimension geht auf die mögliche Struktur des Publikums, dessen Präferenzen sowie mögliche Interpretationsmöglichkeiten, was die Intentionen der Hersteller betrifft ein. Hierbei wird, falls möglich, oft Bezug auf zeitgenössische Rezeptionsdaten genommen, beziehungsweise auch auf entsprechende Daten aus der heutigen Zeit. Bei dieser Rezeptionsanalyse ist es vor allem interessant, auf Bewertungen und Rezensionen der Fachpresse zu reagieren und zu analysieren und zu prüfen, ob deren Kommentare auch heute noch Relevanz in Bezug auf den Film aufweisen können.⁵⁷ Korte betont in diesem Fall mehrmals, dass man beim Betrachten von Rezeptionsdokumenten oftmals nur annäherungsweise an die Relevanz für das damalige Publikum herangehen kann, da es zu jeder Zeit vielerlei Arten gibt, einen Film und dessen Inhalt zu lesen.⁵⁸

Auch bei der systematischen Betrachtung eines Films in diesem Kontext ist es wichtig, nicht unreflektiert Filme aus anderen Zeiten zu analysieren. Da die Wirkung von Filmen und Medien generell, oft von einem gewissen zeitlichen Rahmen, beziehungsweise einer historischen

⁵⁴ Vgl. Korte. Filmanalyse. 23.

⁵⁵ Vgl. Korte. Filmanalyse. 24.

⁵⁶ Vgl. Korte. Filmanalyse. 28.

⁵⁷ Vgl. Korte. Filmanalyse. 24 und 28.

⁵⁸ Vgl. Korte. Filmanalyse. 29.

Epoche mit ihren gesonderten Problemen abhängig ist, können Filme daher auch oft vom jeweiligen Publikum anders verstanden werden. Deshalb ist es bei der Analyse immer wichtig, alle vier in diesem Kapitel beschriebenen Dimensionen zu beachten, wobei sie unterschiedlich gewichtet werden können. Das Ignorieren eines dieser Aspekte könnte dazu führen, dass man gewisse Darstellungen im schlimmsten Fall falsch auslegen könnte.⁵⁹

Im folgenden Kapitel 3 wird das gewählte Quellenmaterial nach dem Schema der systematischen Filmanalyse analysiert, wobei die Bereiche der Bedingungsrealität und Bezugsrealität in manchen Fällen Überschneidungen aufweisen und deshalb auch dediziert getrennt dargestellt werden.

⁵⁹ Vgl. Korte, Filmanalyse. 25-29.

3 Forschungsprojekt

Wie in den vorangegangenen Kapiteln erklärt, beschäftigt sich diese Arbeit im Kern mit der systematischen Analyse von Filmen, die auf der Basis eines literarischen Werks für das Kino zuerst adaptiert wurden, und zu denen im weiteren Verlauf ein oder auch mehrere Remakes produziert wurden. Wie in Kapitel 2 beschrieben, ist es bei diesen Analysen essenziell, die Bedeutung des Inhalts, dessen gesellschaftlichen und historischen Kontext, sowie auch die Rezeption in die Analyse miteinzubeziehen.

Diese Arbeit wird sich im Folgenden mit der Analyse und Interpretation der fünf Quellen beschäftigen und versuchen, die Legitimität von Remakes in der Filmindustrie darzustellen. In den folgenden Abschnitten werden das Forschungsprojekt mit den leitenden Forschungsfragen, sowie die zu analysierenden Quellen und die Auswahl des Filmkanons begründet.

3.1 Forschungsansatz

Visuelle Medien liegen am Puls der Zeit und bieten damit für die Produzenten und Filmemacher eine optimale Möglichkeit, bestehende Stereotype in Bezug auf die Darstellung von Personen aufzugreifen und sie entweder verherrlichend wiederzugeben oder zu dekonstruieren, mit dem Versuch, sie neu wiederzugeben.

Das Genre der modernen "Crime Fiction", wie es im Englischen genannt wird, ist im Vergleich zu vielen anderen ein relativ junges, da es erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts populär wurde. Ein zentrales Element dieses Genres ist ein Verbrechen, in den meisten Fällen ein Mord und dessen Aufklärung durch den Detektiv, was vom Publikum verfolgt wird.⁶⁰

Auffällig an diesem Genre ist, dass es durchwegs von männlichen Charakteren in den Hauptrollen dominiert wird. In der sogenannten „Goldenen Ära“ des Krimis, die Zeit am Ende des 19. Jahrhunderts, als Agatha Christie und Arthur Conan Doyle ihre populären Geschichten verfasst haben, war es auch für die damaligen weiblichen Autoren durchaus üblich, männliche Detektive zu schaffen.⁶¹ Dieser Trend hat sich auch in den Adaptionen dieser Romane und Kurzgeschichten durchgesetzt. Den Detektiv dieser Zeit beschreibt Danyte folgendermaßen:

⁶⁰ Vgl. Danyte, Milda. *Introduction to the Analysis of Crime Fiction*, 2011: 5.

⁶¹ Vgl. Danyte. *Analysis of Crime Fiction* 14.

“Moreover, he is always a young man, physically very strong and able to fight, familiar with guns and ready to risk his own life to solve crimes. The detective must also be intelligent, quick witted and perceptive about people and places.”⁶²

Diese Beschreibung der männlichen Person trifft vor allem auf die klassischen Werke aus dieser Zeit zu, während moderne Filme und Texte oft auf andere Werte und Stereotype zurückgreifen, die sich im Lauf der Zeit entwickelt haben. Weibliche Werte und Eigenschaften finden in den Welten dieser Detektivfilme und -bücher oftmals nur in der Opferrolle, oder der oft-kritisierten Rolle der Femme Fatale Platz.⁶³

3.2 Forschungsfragen

Da Kriminalfilme durch diese Eigenschaften geprägt sind, werden sich die folgenden Analysen mit dem Problem der Genderdarstellungen, vor allem denen von männlichen Charakteren, und den Beziehungen, die diese zueinander aufbauen, beschäftigen. Dabei wird auch darauf Wert gelegt, wie sich die modernen Remakes des Materials im Vergleich zum älteren Material entwickelt haben und diese Problemstellungen darstellen.

Da die Filmwissenschaften in den letzten Jahrzehnten immer größere Bedeutung erfahren haben, sind auch die Arbeiten, die Filmanalysen beinhalten, immer populärer geworden. Die Inhalte dieser befassen sich oft mit einer generellen Genderthematik. Die genauen Fragestellungen, mit denen sich diese Arbeit auseinandersetzen wird, sollen daher gezielt auf die Darstellungen männlicher Charaktere eingehen, und ein genaueres Bild von der Situation liefern:

- Wie konstruieren die Charaktere ihre Männlichkeit und entsprechen diese den klassischen Rollenbildern des Entstehungszeitraums?
- Wie unterscheiden sich diese Darstellungen in den älteren Adaptionen oder Originalen von den moderneren Remakes?
- Wie werden Beziehungen und Interaktionen zwischen männlichen Charakteren dargestellt und könnte man diese als platonisch oder erotisch einstufen?

⁶² Danyte. *Analysis of Crime Fiction*. 18.

⁶³ Vgl. Danyte. *Analysis of Crime Fiction*. 26. Und Vanacker, Sabine. “V.I. Warshawski, Kinsey Millhone and Kay Scarpetta: Creating a Feminist Detective Hero.” In: Peter B. Messent, *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*. 1997: 69 -71.

- Wie haben historische und gesellschaftliche Veränderungen dazu geführt, dass männliche Charaktere in den modernen Remakes anders auftreten, als sie das in den Originalen tun?
- In welcher Weise beeinflussen die technischen Entwicklungen aus der Entstehungszeit des Films die Darstellungen im Film und entsprechen diese der Zeit, in der das analysierte Material spielt?

Die generelle Hypothese, die diesem Projekt zugrunde liegt ist, dass Filmremakes in den Darstellungen von Männlichkeit dem generellen Rollenbild und den Idealen der heutigen Zeit entsprechen und nicht dem zeitgenössischen Original treu bleiben, was vor allem in den Beziehungen zwischen Männern sichtbar gemacht wird.

3.3 Filmauswahl

Um die präsentierten Fragen zu beantworten, wurde für diese Arbeit ein Film- beziehungsweise Serienkanon von fünf Quellen gewählt. Dabei wurde jeweils eine Adaption aus den 1960er beziehungsweise 70er Jahren gewählt und Remakes aus dem 21. Jahrhundert. Bei den Serien handelt es sich jeweils um die erste Episode, um den Ausgangspunkt der jeweiligen Serie zu sehen, an dem mögliche Kritiken und andere Einflüsse der Rezension noch nicht in die Produktion miteingeflossen sind.⁶⁴

Das Filmmaterial wurde hingehend einer breiten publiquen Verfügbarkeit ausgewählt. So ist es keine Überraschung, dass sich in den zu analysierenden Werken zwei Adaptionen von Arthur Conan Doyles „Sherlock Holmes“ finden. Die älteste der gewählten Adaptionen wurde in den 1960er Jahren vom britischen BBC produziert. Sherlock Holmes Adaptionen bieten seit der Entstehung der ersten Filmadaptionen einen großen Anreiz für Filmemacher, da sich das Material gut für sowohl ein Film-, als auch ein Serienformat eignet. Diverse Adaptionen von Doyles Vorlage erfreuen sich auch in der heutigen Zeit großer Beliebtheit beim Publikum, wie man am Erfolg der Serien Sherlock (2010) und Elementary (2012) sehen kann. Diese sich wiederholenden Erfolge bieten den Produzenten immer Anreiz, das Material wieder und wieder neu zu adaptieren. Die beiden verbliebenen Werke sind Adaptionen eines mehrfach preisgekrönten Theaterstücks von Anthony Schaffer, „Sleuth“, das erstmals 1972 in den USA und 1973 weltweit veröffentlicht wurde. Während die erste Adaption bei den zeitgenössischen

⁶⁴ Siehe Bibliographie.

Kritikern gut abgeschnitten hat, war das Remake in diesem Fall weniger von Erfolgen gekrönt wie das bei den Sherlock Holmes Adaptionen der Fall war.

In den gewählten Quellen liegt der Fokus des Geschehens auf zwei männlichen Protagonisten. Daher bietet es sich an, wie in den Forschungsfragen schon geschildert, nicht nur die Darstellungen und Rollenbildern von Männlichkeit zu analysieren, sondern auch die Interaktionen zwischen den beiden Personen.

Um die genannten Beziehungen und Darstellungen zu analysieren, werden sich die kommenden Kapitel mit der genauen Analyse der Filme, der historischen und gesellschaftlichen Hintergründe, sowie der zeitgenössischen und kontemporären Rezension befassen.

4 Sleuth

Joseph L. Mankiewicz führte Regie von *Sleuth*, während Anthony Shaffer seine Vorlage anpasste, um den Anforderungen eines Kinofilms gerecht zu werden. Die Geschichte spielt im England der 70er Jahre, genauer gesagt der ländlichen Villa von Andrew Wyke, einem erfolgreichen Kriminalromanautor.

List, Betrug, sowie das Spielen und Lösen von Geheimnissen sind definitive ein wichtiger Bestandteil von Shaffers *Sleuth*. Durch den düsteren Schauplatz und die von Beginn an gegebenen Umständen wird das noch verstärkt. Im Vergleich zu anderen Produktionen in diesem Genre spielt „*Sleuth*“, besonders in der Adaption von 1972, mit den Erwartungen des Publikums.⁶⁵ Männlichkeit und der Machtkampf zwischen den beiden Parteien steht im Vordergrund des konstanten Wettkampfs. Die beiden Männer spielen ein Spiel, bei dem es darum geht, den Kontrahenten bestmöglich zu erniedrigen. Andrew Wyke lädt Milo Tindle, den Nebenbuhler seiner Frau Marguerite, unter dem fälschlichen Vorwand, ihm finanziell auszuhelfen, ein. Tatsächlich plant er aber, Rache an dem jungen Gegenspieler zu nehmen, der seine Frau gestohlen hat. Daraus folgt ein Wettkampf zweier Männer, die um die Aufmerksamkeit der Frau kämpfen, die in diesem Spiel nicht einmal anwesend ist. Im Hintergrund konkurrieren die beiden um die Vorherrschaft in einer Gesellschaft, die bis zu dieser Zeit von einer traditionellen, patriarchalischen Männlichkeit dominiert war. Tindles reformierte, liberale Version des Mannes bedroht diese hegemoniale Vorherrschaft.⁶⁶

⁶⁵ Pietrzak-Franger, Monika. „*Sleuth* on screen: adapting masculinities.” In: Palmer, Robert Barton (Hg.) und William Robert Bray. 2013: 169; und Carlson, M.A. *Deathtraps: The Postmodern Comedy Thriller*, 1993: 97.

⁶⁶ Pietrzak-Franger. *Sleuth* on screen. 170.

Nach dem großen Bühnenerfolg in London und am Broadway, wurde Shaffers Werk zwei Mal für die Kinoleinwand adaptiert. In der Version von 1972 hat Anthony Shaffer eng mit dem Regisseur Joseph L. Mankiewicz zusammengearbeitet, um einen extravaganten Mystery-Thriller in die Kinos zu bringen. Im Vergleich zum Theaterstück wurden einige Änderungen vorgenommen, um den Klassenkampf, der zwischen den beiden Kontrahenten herrscht, ins Zentrum des Geschehens zu rücken.⁶⁷ Außerdem wird versucht, das Publikum aktiv durch den Vorspann in die Irre zu führen, um das spielerische Element, das den Film definiert, noch weiter hervorzuheben. 2007, bei der Veröffentlichung von Kenneth Branaghs Version von *Sleuth*, hat sich diese Interaktion mit dem Publikum in den Hintergrund des Geschehens verschoben, während der Kampf um die männliche Vormachtstellung pointiert wird.⁶⁸ Weitere Änderungen der Charakterisierungen führen auch zu maßgeblichen Änderungen der Männlichkeitsdarstellungen im Remake, was man vor allem auch an den 30 Jahren festmachen kann, die zwischen der ersten Verfilmung und dem Original liegen. Die folgenden Abschnitte werden in Bezug auf diese Darstellungen vor allem auf Klasse, Herkunft und Sexualität achten, die Unterschiede in den beiden Filmen herausarbeiten, und untersuchen, wie sich diese Marker in Bezug auf ein hegemoniales Männlichkeitsmodell verändert haben.

4.1 Mankiewicz „*Sleuth*“ - 1972

4.1.1 Zwei Männer, ein Spiel

Im Folgenden werden 3 Szenen des Films bezüglich der Forschungsfragen hingehend analysiert. Die Szenen sind aus jedem der drei Akte des Stücks und des Films gewählt. Die erste Szene befasst sich besonders mit dem „Establishing Shot“⁶⁹, des Films. Ein Establishing Shot gibt dem Publikum eine Idee über die örtlichen Gegebenheiten und gibt einen ersten Eindruck über die Stimmung des Films, weshalb er meist auch direkt mit Musik untermalt wird. Im Fall von *Sleuth* zeigt er Tindles Ankunft bei Wyke. Die zweite Szene setzt sich mit Inspektor Dopplers Spiel mit Wyke auseinander, bevor die letzte Szene, die analysiert wird, mit Tindles Mord und dem Ende des Films einhergeht.

Im „Establishing Shot“ wird Tindles Ankunft in einem roten Cabriolet gezeigt, was in diesem Fall zwar seinen Erfolg und seine finanzielle Sicherheit darstellen soll, was jedoch nur wenige Sekunden später bereits durch das Hinwegzoomen über das Anwesen von Andrew Wyke relativiert wird. Wykes von ihm geplantes und angelegtes Labyrinth auf eigenem Boden wirkt

⁶⁷ Daurh, B. *Joseph L. Mankiewicz: Interviews*. 2008: 128-129.

⁶⁸ Pietrzak-Franger, *Sleuth on screen*. 170.

⁶⁹ Mankiewicz, *Sleuth*. 00:03:30-00:13:00.

sofort einschüchternd und zeigt sofort, dass es sich hierbei um jemanden aus einer anderen gesellschaftlichen Sphäre handelt. Wyke verkörpert die Überbleibsel der Aristokratie, des Noblen, während Tindle die Arbeiterklasse und den aufstrebenden jungen Mann darstellen soll. In den ersten zehn Minuten des Films dieser Unterschied mehrere Male dargestellt, sei es durch den Dialog, durch die Platzierung von außergewöhnlichen Kuriositäten, wie die extravaganten Statuen im Labyrinth, oder einem, komplizierten „4th Dynasty blocking Game“⁷⁰. Die Kameraperspektive, die hier verwendet wird, blickt meist auf Tindle herab, was wiederum den Unterschied zwischen den beiden Kontrahenten betont. Das wird besonders klar, wenn Wyke anspricht, warum Tindle ihn überhaupt besucht. Die Szenen die folgen wirken wie ein kurzes, entblößendes Interview, das Wykes traditionelle britische Herkunft mit Tindles italienischer Abstammung vergleicht, und direkt darstellt, dass die beiden nicht vergleichbar sind.

Im Gespräch verfällt Tindle auch ab und zu in den klassischen Cockney Dialekt, der eher mit der Arbeiterklasse in Verbindung gebracht wird, als mit der oberen Mittelklasse, die Wyke verkörpert.⁷¹

TINDLE: The birds ... - The ladies seem to like the continental touch.

WYKE: English too wholesome for them, eh.

TINDLE: Well, it's not cheek, you see. We found a way to provide the Latin Lover atmosphere.

Wyke merkt hier auch an, dass Tindle versucht, die Attitüde eines traditionellen britischen Gentlemans zu imitieren, was er an der Sprache und der Kleidung, die er trägt, festmacht. Unterschiede zwischen den beiden Männern werden hier auch durch die Wahl des Getränks aufgezeigt. Während Tindle gern Vodka trinken würde, hat Wyke nur den typisch englischen Gin anzubieten.⁷² Ein abschließender Unterschied, der direkt zu Beginn klargestellt wird, ist, dass Wyke seine Überlegenheit zeigt, indem er auf auf seine Kriminalromane und die klassischen Kurzgeschichten und Detektive der „Golden Age [of Crime Fiction]“ verweist, während er beschreibt, dass das Lesen von Kriminalgeschichten „noble minds“ schärft.⁷³

Die zweite Szene, in der das anfängliche Spiel um Dominanz umgedreht wird, ist das Ende von Inspektor Dopplers Auftritt. In vielen Szenen wird hier die Kameraperspektive, die in den anfänglichen Szenen vorherrscht, umgedreht. Wyke wird hier oft in der Rolle des Verlierers

⁷⁰ Mankiewicz. *Sleuth*. 00:11:00.

⁷¹ Mankiewicz. *Sleuth*. 00:12:00.

⁷² Mankiewicz. *Sleuth*. 00:07:30.

⁷³ Mankiewicz. *Sleuth*. 00:08:30-00:09:30.

gezeigt. Er wird dabei von einem traditionellen, britischen Detektiv, den er in seinen Geschichten so verehrt, als Krimineller überführt. Die Perspektive blickt oft auf Wyke herab, was seine Unterlegenheit im Spiel darstellt, und auch betont, dass seine vorherrschende Form der Männlichkeit vielleicht schon ausgedient hat.⁷⁴

Als Inspektor Doppler spricht Caine in diesem Fall in einem reinen Londoner Akzent, in dem man keine Spur des ehemaligen Cockney Akzent des Friseurs finden kann. In diesem Teil des Spiels wird Wykes Klasse mehr als nur einmal von Doppler lächerlich gemacht. Generell werden auch die klassischen Charakterisierungen des noblen Gentleman Detektivs der „golden Age“ Geschichten, wie beispielsweise Sherlock Holmes, als Polizisten, mit erfundenen Eigenschaften und Stereotypen dargestellt.

DOPPLER: We real-life policemen are not as stupid, as we are sometimes portrayed by writers like yourself. We may not have our monocles, or our orchard houses, our deerstalkers, or our shovel hats. But we are, reasonably effective, for all that, Sir.
WYKE: You seem to know a whole lot about detective stories [...]
DOPPLER: [...] And in recent years, I have come to believe that the detective story is the normal recreation of the noble mind.⁷⁵

In diesem Satz zitiert der verkleidete Tindle einen Satz von Wyke, der damit seine Überlegenheit darstellen wollte. Diesmal wurde die Situation jedoch umgedreht, und Tindle geht als Sieger aus diesem zweiten Akt des Spiels hervor, nachdem er klarstellt, dass er auch durch die Verwendung des „Master bathrooms“ seine Dominanz präsentiert. Hier wird noch einmal gezeigt, dass auch Mitglieder der Arbeiterklasse mit den Mitgliedern der nobleren Klasse mithalten können.

Die dritte Szene, die hier näher analysiert wird, findet man am Ende des Films finden.⁷⁶ Wyke wirkt hier in den Szenen durchwegs als besiegt, vor allem, nachdem Tindle erneut den Satz vom Beginn zitiert, der in diesem Fall jedoch leicht adaptiert wurde.

TINDLE: You know, I ‘ve been thinking of that writer you told me about; and, it is my opinion that your detective stories are the normal recreation of snobbish, outdated, life-hating, ignoble minds. I’ll get that fur coat now.⁷⁷

Hier wird wiederum, von oben herab auf Wyke geblickt, der seinem Kontrahenten dabei jedoch nicht ansieht. Die Perspektive verdeutlicht hier, wer im Klassenkampf aufstrebend ist, und wer in den kommenden Jahrzehnten die dominante Schicht sein sollte. Wyke, der die traditionellen

⁷⁴ Mankiewicz. *Sleuth*. 01:27:00-01:35:00.

⁷⁵ Mankiewicz. *Sleuth*. 01:31:00-01:32:30.

⁷⁶ Mankiewicz. *Sleuth*. 02:03:00-02:10:00.

⁷⁷ Mankiewicz. *Sleuth*. 02:03.30.

Werte des Nachkriegsenglands vertritt, kann diese Niederlage allerdings nicht hinnehmen. Die folgenden Szenen verdeutlichen die Wichtigkeit der Klassenunterschiede erneut, wenn Tindle erklärt, dass er lediglich ein „common little git, who has been screwing the wife of a local noble and got what he deserved.“⁷⁸

Die letzten Szenen kommen nun noch ein weiteres Mal auf das Männlichkeitsbild zu sprechen, in der Wyke darstellt, dass Tindle seine Männlichkeit stehlen wollte, die in diesem Fall wiederum mit Marguerite gleichgestellt wird. Die letzten Szenen verdeutlichen außerdem den Verfall der britischen Tradition. Wykes Kuriositätenkabinett wird abwechselnd in schnellen Close-ups gezeigt, wobei diese die gesamte Bildfläche einnehmen und darstellen, dass die Traditionen und Werte, die Wyke vertritt, am Ende zu seinem Untergang geführt haben, und dass ihm kein Reichtum davor bewahren kann.

Bevor nun auf die Relevanz der im Film gezeigten Darstellungen für die Gesellschaft der 60er und 70er Jahre eingegangen wird, folgt ein kurzer Abriss der gesellschaftlichen und historischen Lage Großbritanniens zu dieser Zeit.

4.1.2 Die wilden 60er

Schaffers *Sleuth*⁷⁹ wurde in den späten 60er beziehungsweise zu Beginn der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts geschrieben. Diese Zeit ist vor allem für ihren revolutionären Charakter bekannt. Im Zuge der Proteste 1968 setzte sich der Trend sozialer Veränderung und sozialen Aufstiegs fort und viele Leute, vor allem Studenten*innen, wollten für ihre Rechte, und die ihrer Mitbürger, kämpfen. Diese Ära ist auch als die Zeit des sogenannten „Second Wave Feminism“. Frauen weltweit versuchte hier ihr Recht auf Abtreibung und die Problematik der häuslichen Gewalt, die noch in vielen, auch westlichen, Staaten gegeben war, aufmerksam zu machen.⁸⁰

Die Bewegung versuchte die Gleichstellung von Frauen zu erreichen, die in einer patriarchalen Gesellschaft bis zu diesem Zeitpunkt oftmals unterdrückt wurden. Das führte auch dazu, dass sich in vielen europäischen Staaten und auch in den USA die ersten Queer-Bewegungen formierten und erfolgreich für ihre Rechte kämpften. Diesen gelang es in vielen Staaten, darunter auch Österreich, eine Legalisierung und vor allem eine Dekriminalisierung der Homosexualität zu erreichen.

⁷⁸ Mankiewicz. *Sleuth*. 02:08:30.

⁷⁹ Schaffer, Anthony. *Sleuth*. London 1970.

⁸⁰ Vgl. „Second Wave Feminism“ <<https://www.britannica.com/topic/feminism/The-second-wave-of-feminism>>

In den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg kam es in vielen Staaten der Welt zu einer erhöhten Geburtenrate, was zu einem großen Altersunterschied zwischen den Generationen führte. Dieser Nachkriegsgeneration war es erstmals möglich in Zeiten des Friedens aufzuwachsen, die den Fokus auf den Wiederaufbau der Städte aber auch der Gesellschaft und sozialen Struktur legte. Außerdem waren sie die Ersten, die durch das Radio und später auch das Fernsehen, Ereignisse weltweit nahezu in Echtzeit mitverfolgen konnten.

Die sozialen Unruhen dieser Zeit, von den späten 50ern bis zum Ende der 70er Jahre, spürt man auch in vielen literarischen und filmischen Werken, die in dieser Zeit entstanden sind. Anthony Schaffer's und Joseph L. Mankiewicz' *Sleuth* ist hier keine Ausnahme. Das Theaterstück, wie auch der Film, zeigen den jungen, aufstrebenden Sohn eines Immigranten in Großbritannien, Milo Tindle, der gegen einen etablierten und erfolgreichen Autor, Andrew Wyke, antreten muss, um die Liebe zu einer Frau zu rechtfertigen.

4.1.3 Das Männlichkeitsbild der Nachkriegsjahre

Nach 1945 fand sich das Männlichkeitsbild des Westens in einer problematischen Lage. Nach dem Krieg war das hegemoniale Männlichkeitskonzept der vorangegangenen Jahrhunderte nicht mehr zeitgemäß und so entwickelten sich parallel mehrere konkurrierende Konzepte, die sich an die geänderten Bedingungen anzupassen versuchten.⁸¹

Besonders in der Zeit zwischen 1965 und 1970 haben verschiedenste historische Ereignisse und gesellschaftliche Entwicklungen dazu geführt, dass so auch der westliche Patriarchat und das Konzept von Ehe in Frage gestellt wurden.⁸² Federführend war hier die sogenannte „68er Bewegung“, die eine Periode von etwa 20 Jahren beschreibt in der in allen Bereichen der Gesellschaft Normen gesprengt und Konzepte dekonstruiert wurden.⁸³ Auch das hegemoniale Männlichkeitskonzept, das den Fokus auf den Körper des Mannes und dessen militarisiertes Idealbild legte, wurde aufgegriffen und zerlegt.⁸⁴

In dieser Periode begannen auch die Medien sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen. So gab es sowohl im deutschsprachigen als auch im englischsprachigen Raum diverse Film- und Fernsehproduktionen, die sich mit der Thematik „Männlichkeit“ befassten. Im Zuge dessen wurde beispielsweise ein Film von Günter Brus und Werner Schulz⁸⁵ produziert, der die

⁸¹ Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit*. Wien/Köln/Weimar 2005: 238.

⁸² Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 238

⁸³ Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 247.

⁸⁴ Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 248.

⁸⁵ Brus, Günter; Schulz, Werner, „*Zerreißprobe*“. 1970.

klassischen männlichen Ideale in Frage stellt. Der in der Vergangenheit wiederholt als asexuell dargestellte, männliche Körper wird hier stark sexualisiert und sogar verstümmelt. Dies steht im Gegensatz zu den Idealen früherer faschistischer und nationalsozialistischer Körperdarstellungen steht.⁸⁶

Da die 68er Bewegung ihren Ursprung in den USA und Großbritannien hatte, so ist es auch keine große Überraschung, dass sich Filme, die in dieser Zeit produziert wurden, auch mit dem Thema Männlichkeit auseinandersetzen. Schmale präsentiert eine Grafik, in der man verschiedene Vorbilder für männliche Rollen im britischen Film im Verlauf der Jahrzehnte finden kann.⁸⁷ Auch Shaffer und Mankiewicz scheinen sich hier einigen Stereotypen zu bedienen. So wirkt Wyke, einer der beiden Hauptdarsteller, wie der klassische Schurke aus der oberen Schicht der Gesellschaft, während sein Gegenspieler, Tindle, eher wie der junge aufstrebende Arbeiter von nebenan dargestellt wird.

4.2.4 Klassenkampf

Die Rivalität zwischen Wyke und Tindle, die in Shaffers Stück dargestellt wird, ist auch klar in den damaligen Problemen der Zeit zu verankern. Die in den 1960er Jahren vorherrschende, hegemoniale Männlichkeitsform, mit den traditionellen Werten des weißen, elitären Briten befand sich im konstanten Schlagabtausch mit neuauftretenden Formen, die das System aufbrechen und deren Status einnehmen wollten.⁸⁸ Im Vordergrund dieser Problematik steht ein durchgehender Klassenkampf. Palmer bezeichnet Wyke als „pathetic representative of an increasingly irrelevant former ruling class“, da er Teil einer Generation ist, die im modernen England irrelevant geworden ist, aber trotzdem noch in Wohlstand zurückgezogen auf dem Land lebt.⁸⁹ Durch sichere Investitionen hält diese Klasse diesen Status, und kann so alle erdenklichen Wünsche erfüllen, die für den Kontrahenten aus der unteren Mittelklasse nicht leistbar sind.

Tindle ist im Fall von Shaffers „Sleuth“ und auch Mankiewicz Adaption⁹⁰ der Sohn eines italienischen Immigranten, den die Affäre mit Wykes Frau zum finanziellen Verhängnis wird.⁹¹ Die mangelnde Ausbildung an einer guten Privatschule werden von der oberen Klasse oft

⁸⁶ Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 247.

⁸⁷ Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 244.

⁸⁸ Vgl. Pietrzak-Franger. *Sleuth on screen*. 173.

⁸⁹ Vgl. Palmer, Robert B., „Literary Adaptations“. In: Lower, C.B und Robert B. Palmer, *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography*, Jefferson 2001: 167.

⁹⁰ Vgl. Shaffer, Anthony. *Sleuth: A Play*, London 2004; und *Sleuth*, Reg. Joseph Mankiewicz; perf. Michael Caine, Laurence Olivier, 1972.

⁹¹ Shaffer. *Sleuth*. 23.

kritisch gesehen und verurteilt.⁹² Hinzu kommt die Tatsache, dass die jungen Immigranten keine Traditionen wahren müssen. Der hoch-angesehene Job eines Schriftstellers steht hier im Kontrast zu Tindles Beruf, der in Mankiewicz Version als Londoner Friseur vorgestellt wird. Der Akzent, den Caine hier in der Rolle von Tindle spricht, wurde damals üblicherweise der jungen, aufstrebenden Generation zugeordnet, die sich gegenüber den traditionellen Briten etablieren wollte. Der Regisseur wählte diese Darstellung, um den Klassenunterschied zwischen den beiden Kontrahenten noch deutlicher darzustellen.⁹³ „I preferred to make him a hairstylist, someone who had climbed the social ladder by fornicating“, erklärt Mankiewicz in einem seiner Interviews.⁹⁴ Die gesellschaftlichen Differenzen zwischen den beiden lassen Shaffer und Mankiewicz durch Wykes Bemerkungen hinsichtlich der Kleidung und der nicht-vorhandenen Besitztümer von Tindle nicht in Vergessenheit geraten.⁹⁵

Im weiteren Sinn wird hier auch Kritik am Aufkommen des Sozialstaats und der sogenannten „neuen“ Gesellschaft geübt, die von diesen gravierenden Klassenunterschieden abweichen sollte. Wyke, der als erfolgreicher Autor Sympathien für die Aristokratie hegt, zeigt sich begeistert von der Vergangenheit des großen „British Empire“, und den traditionellen Werten, die mit dieser einhergingen. Aus diesem Grund sieht er sich von der raschen Veränderung, die in diesen Jahren stattfindet, seinen Status, den Reichtum und seine Männlichkeit bedroht.⁹⁶ Die Entwicklung der beiden Hauptpersonen könnte nicht verschiedener dargestellt werden.

Während die Politiker im England der 1970er versucht haben, die Bevölkerung davon zu überzeugen, dass die Unterschiede zwischen den existierenden Klassen durch die Verbesserung des Sozialstaats kleiner würden, findet man sowohl in Schaffers Stück, als auch in Mankiewicz Adaption klare Zeichen, die für die Spaltung der britischen Gesellschaft sprechen.⁹⁷ Arthur Marwick, ein britischer Sozialhistoriker, beschreibt diese Zeit und die oftmals leeren Versprechungen der damaligen Politiker wie folgt:

"Although 'the cultural revolution of the long 1960s' transformed lifestyles and interpersonal relationships, challenged old conventions, and brought a new openness and honesty to ordinary discourse, it scarcely affected the fundamental class structure; rather, it exposed the realities of class more starkly than ever before."⁹⁸

⁹² Palmer. *Literary Adaptations*. 167.

⁹³ Pietrzak-Franger. *Sleuth on screen*. 174.

⁹⁴ Brian Dauth, Joseph L. Mankiewicz: *Interviews*. Jackson, 2008: 129.

⁹⁵ Shaffer. *Sleuth*. 40.

⁹⁶ Pietrzak-Franger. *Sleuth on screen*. 174; und Shaffer. *Sleuth*. 24.

⁹⁷ Pietrzak-Franger. *Sleuth on screen*. 174.

⁹⁸ Marwick, Arthur. "Class." In: *A Companion to Contemporary Britain*. 1939-2000. Addison, Paul und Harriet Jones. Malden 2005: 83.

Die gegebenen Klassenunterschiede zwischen Wyke und Tindle beeinflussen deren Rollen und Darbietungsformen von Männlichkeit. Das wird durch deren Manieren, den unterschiedlichen Akzenten, und den klaren Unterschied in der Wahl der Kleidung betont und weiter im Dialog klar dargestellt:

„Haven't you forgotten the **jumped-up pantry boy** who doesn't know his place. We are from **different worlds**, you and me, Andrew. In mine there was **no time for bright fancies** and happy inventions ... The only game we played was to **survive** or go to the war.”⁹⁹

Hier wird nochmals klar dargestellt, dass es in der britischen Vergangenheit einen großen Unterschied zwischen der Arbeiterklasse und dem höheren Bürgertum, beziehungsweise der niederen Aristokratie, gab. Mankiewicz bedient sich dieser Unterschiede in seiner Version des Stücks und passt seine Definitionen von Männlichkeit dementsprechend an.

Auch die Wahl der Schauspieler beeinflusst die Konstruktion von Männlichkeit im Film. Sir Laurence Olivier und Michael Caine wirken auf den ersten Blick wie die perfekten Akteure für ihre Rollen. Olivier war bereits berühmt für seine Darbietungen im National Theatre in London und verkörpert das traditionelle Großbritannien,¹⁰⁰ was im Kontrast zu Caine stand, dessen öffentliches Auftreten oft mit seiner Herkunft aus der Arbeiterklasse in Verbindung gebracht wurde. Robert Shahil erklärt: „Caine's public image, from the mid-1960s onwards, was carefully constructed through the media and built around his identification with the values of the newly ascendant, young, working classes”¹⁰¹ Um in dieser Zeit für das Publikum authentisch zu wirken, reichte es also schon, einen jungen Mann aus der Arbeiterklasse in der Rolle des Helden zu zeigen. Cain zeigte hier sowohl die Stärken als auch die Grenzen dieser Gesellschaftsschicht auf.¹⁰²

4.2.5 Frauen und die Männlichkeit

Auch die Einflüsse der Frauen, die im Film dargestellt wurden, zeigen sich in der Auslegung von Männlichkeit der späten 1960er und 70er Jahre. Schon Gale Rubin und Eve Kosofsky Sedgwick erklären, dass Beziehungen zwischen Männern immer stärker dargestellt werden als „klassische“ Beziehungen zwischen Mann und Frau. Frauen werden in diesen zu Gütern gemacht, die zwischen Männern in konservativen, patriarchalen Systemen als Ware gehandelt

⁹⁹ Mankiewicz. *Sleuth*.

¹⁰⁰ Pietrzak-Franger. *Sleuth on screen*. 178.

¹⁰¹ Shahil, Robert. „Masculinity and Class: Michael Caine as ‘Working-class hero’”. In: *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood cinema*. Powrie, Phil; Davies Ann; Babington, Bruce. London 2007: 69.

¹⁰² Shahil. *Masculinity and Class*. 75.

werden.¹⁰³ Diese Darstellungen lassen sich in Shaffers Stück, wie auch in Mankiewicz Adaption wiederfinden. Pietrzak-Franger beschreibt die Darstellung der weiblichen Person in Sleuth als einen Spiegel für das männliche Konsumverhalten und sie soll lediglich die patriarchale Gier und Hemmungslosigkeit darstellen.¹⁰⁴ Die Frau wird in diesem Stück trotz ihrer Abwesenheit als Handelsware dargestellt, die von den Männern benutzt wird um die Vormachtstellung im Spiel zu sichern. Dies spiegelt die patriarchale Gesellschaft der 60er Jahre wieder, da Marguerite hier oft als Besitztum bezeichnet wird. Der Dialog am Ende des ersten Akts zeigt diesen Vergleich direkt auf:

WYKE: "I hate you because you are a culling spick. A wop - not one of me. Come, little man, did you really believe I would give up **my wife** and **my jewels** to you? That I would make myself that ridiculous?"¹⁰⁵

Was nach dieser Szene folgt beschreibt den Wettkampf um ein Territorium, das keiner der beiden Kontrahenten aufgeben wollte, nämlich Marguerite.

Mankiewicz stellt Marguerite in ihrer Abwesenheit als Objekt der männlichen Begierde dar, das die beiden trotz seiner Makel, die beide Kontrahenten in Marguerite sehen, für sich gewinnen wollen. Wyke beschreibt sie in Bezug auf ihre Mängel als "intolerably tiresome, vain, spendthrift, self-indulgent and really bloody crafty"¹⁰⁶, was aber nichts daran ändert, dass er vollen Besitz von ihr ergreifen will und sie dadurch von Tindle fernhält, der sie als sein Statussymbol in Anspruch nehmen will. Wykes Wortwahl beim Beschreiben seiner Frau wirkt überdies einseitig und scheint von außen wenig mit gegenseitiger Liebe gemeinsam zu haben. Obwohl er beteuert, dass er sie geliebt hat, wird Marguerite behandelt, als wäre sie nur sein Eigentum und keineswegs ein menschliches Wesen. Es scheint, als würde er Marguerite nur für den sozialen Status schätzen, den sie mitbringt, denn er bezeichnet sie als seinen Fund, die ihn in der Öffentlichkeit repräsentiert.¹⁰⁷

Wykes Frau dient hierbei als Statussymbol. Sie zeigt seinen Reichtum mithilfe der mehrmals angesprochenen Juwelen¹⁰⁸, mit denen sie auch oft gleichgestellt wird. Neben dem Schmuck wird Marguerite auch durch die Portraits als Wertanlage dargestellt. In allen Darstellungen, in denen die Frau zu sehen ist, wird sie lediglich in Zusammenhang mit dem Wohlstand

¹⁰³ Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985; Rubin, Gale. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." In: *Toward an Anthropology of Women*. Reiter, Rayna R. New York 1975: 157-210; Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 181.

¹⁰⁴ Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 181.

¹⁰⁵ Shaffer. *Sleuth*. 50 (meine Hervorhebung)

¹⁰⁶ Mankiewicz. *Sleuth*.

¹⁰⁷ Mankiewicz. *Sleuth*.

¹⁰⁸ Palmer. *Literary Adaptations*, 169.

dargestellt, den sie durch ihren erfolgreichen Mann erreicht hat. Berger beschreibt in “Ways of Seeing”, dass sich Ölgemälde am besten dafür eignen, den Wert und die Bedeutung von Objekten darzustellen.¹⁰⁹ Das Gemälde wird bewusst in Wykes anderen Besitztümern platziert, um zu veranschaulichen, dass es nicht nur seinem Geschmack entspricht, sondern wiederum seinen sozialen Status als Mitglied der oberen Klasse zeigt.¹¹⁰

Beim Besprechen des Diebstahls, spielt Marguerites Gemälde eine wichtige Rolle. In diesen Szenen wirft Tindle einen Blick darauf und erklärt: „I don't think you'd hide your safe behind this, I have seen it done in too many movies.”¹¹¹ Diese Anspielung auf die Intertextualität des Films, die darauf verweist, dass in vielen Detektiv- oder Mysteryfilmen Wertsachen in Safes hinter Portraits in den Wänden versteckt seien, zeigt erneut seine traditionelle Einstellung. Tindles Reaktion darauf reduziert Marguerite jedoch ein weiteres Mal nur zum Objekt des männlichen Status. Wie in vielen seiner Filme, sind Mankiewicz Darstellungen von Frauen auch in *Sleuth* nicht eindimensional und verallgemeinernd. Marguerite und Teas Positionierungen stellen Frauen in einem anderen Licht dar, als das für diese Zeit normal war.¹¹² Hollywood und die gesellschaftlichen Limitationen der Filmindustrie würden es den Regisseuren erschweren, Progressives in ihren Filmen darzustellen. In Bezug auf *Sleuth* zeigt das vor allem Marguerites Probleme, sich in einer von Hegemonialer Männlichkeit dominierten Gesellschaft zu etablieren.

Mankiewicz betont in Interviews oft, dass er besonders fasziniert von weiblichen Charakteren sei, und es deshalb bedauert, dass diese in Schaffers Stück eher im Hintergrund des Geschehens stehen. Diese Tatsache hat dann dazu geführt, dass er in *Sleuth* versucht hat, den Frauen eine größere Rolle zukommen zu lassen. Obwohl nie eine Schauspielerin in die Rolle von Marguerite oder Tea schlüpft, so ist deren Präsenz doch zu spüren, entweder durch gezielte die Kameraführung auf das Portrait, oder auch durch die Positionierung des roten Mantels.¹¹³ Mankiewicz zeigt in seinem Film also Probleme einer Frau, die gefangen in einer Dreiecksbeziehung als Objekt zwischen den zwei Kontrahenten gehandelt wird. Sie bleibt so lang relevant, solange sie die Männer braucht, und auch diese das Gefühl haben, Marguerite noch zu brauchen.¹¹⁴

¹⁰⁹ Berger, John. *Ways of Seeing*. London 1972: 116-118.

¹¹⁰ Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 182.

¹¹¹ Mankiewicz. *Sleuth*.

¹¹² Lower, Cheryl Bray. “The Mankiewicz Woman.” In: *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays*. Lower, C.B und Robert B. Palmer. 2001: 75.

¹¹³ Mankiewicz. *Sleuth*.

¹¹⁴ Palmer. *Literary Adaptations*. 169.

4.2.6 Zwei Männer – ein Erfolgsrezept?

Der Film erhielt durchwegs positive zeitgenössische Rezensionen, was sich auch auf modernen Internetportalen heute verfolgen lässt.¹¹⁵ Er wurde für diverse Academy Awards nominiert, unter anderem für die Rolle des besten Schauspielers, wo sowohl Michael Caine als auch Laurence Olivier nominiert wurden. Das war zu dieser Zeit erst das zweite Mal, dass alle Schauspieler eines Films für einen Academy Award nominiert wurden.

Zeitgenössische Kritiker und Filmhistoriker haben den Film ebenfalls positive Kritiken gegeben und hervorgehoben, dass er die Klassendynamik in den Vordergrund stellt.¹¹⁶ Vincent Canby schreibt in der New York Times außerdem, dass Sleuth den klassischen Mysterythriller der 1930er Jahre als Vorbild nimmt, jedoch mit den Erwartungen des Publikums spielt und diese traditionellen Elemente der „Murder Mysteries“ dadurch auch etwas verzerrt.¹¹⁷

Sleuth hat nicht nur beim Publikum bleibende Spuren hinterlassen, denn auch andere Filmemacher und die Schauspieler selbst finden sich scheinbar in Rollen wieder, die denen in Sleuth sehr ähnlich sind. So kann man beispielsweise Michael Caine wieder im Sleuth Remake von 2007 finden, wo er die Rolle von Andrew Wyke annimmt, worauf im folgenden Kapitel eingegangen wird. Neben Sleuth kann man Caine auch in *Deathtrap*, der 1982 erschienen ist, wiederfinden, einem Film, der Sleuth, was die Handlung und das Setting betrifft,¹¹⁸ sehr ähnlich ist.

4.3 Branaghs Sleuth (2007)

4.3.1 Ein Mord für Zwei

Im Folgenden werden in Branaghs Remake von Sleuth Szenen besprochen, die an einer ähnlichen Stelle im Film stehen. Aufgrund des vollkommen neuen Skripts und dem Update der Dialoge, können jedoch nicht die exakt identen Stellen verwendet werden. Bei diesen handelt es sich wieder um Milos Ankunft in Andrews Anwesen, Dopplers Performance und abschließend das Ende des Films und den damit verbundenen Tod von Milo.

¹¹⁵ Vgl. The Internet Movie Database, Sleuth, 2019, IMDB.com, Inc. abgerufen am 05.10.2019 <https://www.imdb.com/title/tt0069281/?ref_=fn_al_tt_1>; Variety Magazine, Sleuth, 1972. Abgerufen am 05.10.2019 <<https://variety.com/1972/film/reviews/sleuth-1200422959/>>.

¹¹⁶ Vgl. Canby, Vincent. "Screen: Fun and Gadgetry of "Sleuth"." in: *The New York Times*, December 11th, 1972. Abgerufen am 05.10.2019 <<https://www.nytimes.com/1972/12/11/archives/screen-fun-and-gadgetry-of-sleuth-mankiewicz-directs-anthony.html>>.

¹¹⁷ Canby, Screen: Fun and Gadgetry.

¹¹⁸ Vgl. Maslin, Janet. "Film: Deathtrap with Michael Caine", in: *The New York Times*, March 19th, 1982. Abgerufen am 05.10.2019 <<https://www.nytimes.com/1972/12/11/archives/screen-fun-and-gadgetry-of-sleuth-mankiewicz-directs-anthony.html>>.

Die ersten Szenen des Films¹¹⁹ ähneln denen des Originals in vielen Dingen. Die Ankunft Tindles in Wykes Anwesen wird durchwegs durch Überwachungskameras beobachtet. Besonders die ersten beiden Akte des Films sind besonders dunkel gehalten, und die Schauspieler werden oft durch Fenster, Glas, Gitter oder, wie in diesem Fall, durch die Überwachungskameras gezeigt. Generell ist hier zu sehen, dass die Männlichkeit in diesen Szenen oft dadurch etabliert wird, welcher Charakter in die Rolle des Beobachters schlüpft, und wer beobachtet wird.

Noch vor Wykes Villa wird durch den unmittelbaren Vergleich der Größe beider Fahrzeuge der bessere finanzielle Status des Hausherrn in den Vordergrund gestellt.¹²⁰ Hierbei wird weniger auf die gesellschaftliche Klasse der Personen verwiesen, sondern eher auf die finanziellen Mittel, die sie zur Verfügung haben. In den ersten Minuten des Films betont Wyke wiederholt, dass er berühmt ist, und viele Male übersetzt und adaptiert wurde. Wiederum tendiert die Handlung dahin, dass Wykes Frau einen gewissen Lebensstandard zu erhalten hat, den sie mit ihrem neuen Liebhaber wohl nicht aufrechterhalten kann.

Auffällig für diese Szenen ist, dass die förmliche Begrüßung sehr zaghaft ausfällt, und persönliche Fragen zu Tindles Person sehr spontan behandelt werden. Dabei wird bereits darauf hingewiesen, dass Tindle aus einem Haushalt mit Migrationshintergrund stammt. Die vorherrschende Perspektive sieht von oben auf Tindle herab, während Wyke ihm gegenübersteht, das Interview führt und wiederholt auf seinen Status als Berühmtheit in der Szene der Kriminalromanautoren hinweist. Wyke stellt sich hier als jemanden dar, der überall zu erkennen ist und bekräftigt dies mit seiner Aussage, dass Tindle, „one in a million“ sei.

Neben den permanenten Hinweisen zur Berühmtheit der Personen, steht sofort auch Sexualität im Vordergrund. Sexuelle Vorlieben, Hinweise und Anspielungen sind bereits in den ersten 8 Minuten des Films zu finden.

WYKE: [...] No, they are a funny lot, the Italians. Culture isn't really their thing.
TINDLE: Their salami is good though.
WYKE: Oh, is it?
TINDLE: Italian salami – best in the world.
WYKE: Did you bring any?¹²¹

Nur wenige Minuten nach dieser Anspielung wird das Thema explizit angesprochen, was einen markanten Unterschied zum Original bietet, in dem die sexuellen Aktivitäten der Personen nur

¹¹⁹ Branagh. Sleuth. 00:00:30-00:08:30.

¹²⁰ Branagh. Sleuth. 00:02:00.

¹²¹ Branagh. Sleuth. 00:04:30-00:04:50.

vage erwähnt wurden. In diesen Szenen merkt man auch, dass die Spannung steigt, was dadurch erzielt wird, dass die Kameraperspektive oft zwischen den beiden Personen wechselt, und erstmals direkt auf die Personen gerichtet ist, und diese nicht durch ein anderes Medium gezeigt werden.

Die sexuellen Anspielungen werden in der zweiten Szene, die hier analysiert wird, für kurze Zeit als weniger wichtig betrachtet, während hier eher auf die direkten Unterschiede, in den traditionellen Männlichkeitsdarstellungen eingegangen wird. Jude Laws Inspector Black zeigt sich in diesem Film als ein abgebrühter Polizist, der, wie er selbst betont, weder berühmt noch ein außerordentlicher Polizist zu sein scheint. Die Darstellung Inspector Blacks strahlt auch eine andere Form der Männlichkeit aus, als dies Tindles Charakter in den vorangehenden Szenen getan hat. Er stellt sich selbst als ein traditioneller, altmodischer, aggressiver Mann dar, der mit tiefer Stimme spricht und Bier trinkt.¹²² Im Verlauf der Szenen, wird Law durchgehend aggressiver.

Als sich Milo wieder demaskiert, zitiert er Andrew, und bezeichnet ihn als „dead duck“, was seine Maskerade endgültig beendet. Die Scharade hat ein Ende und Milo beruft sich auf seine Nationalität und seine Abstammung, um zu erklären, wie er Andrew hinter das Licht geführt hat. Während dieser Scharade, hat Milo als Inspector Black auch Andrews Privatsphäre beeinträchtigt. Diese wird in den folgenden Szenen, die sich fast bis zum Ende des Films ziehen, immer wieder gestört, was oft durch ein Wimmern von Andrew oder dessen verschwommenes Spiegelbild dargestellt wird.

In diesen Szenen beginnt der Film bereits die zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen den beiden Kontrahenten zu beleuchten. Andrew erwähnt das Öfteren, dass er Milo als charmant empfunden hat, und dass sie Freunde hätten werden können. Diese platonische Freundschaft findet im Finale ihr Ende findet, als aus der Freundschaft mehr zu werden scheint. Die letzten Szenen zeigen, dass die beiden durchaus erotische Gefühle für einander haben, die durch die körperliche Nähe verdeutlicht werden.¹²³

Law präsentiert Milo hier als eine Mischung aus den beiden Charakteren der ersten beiden Akte. Teilweise verfällt er in die androgynen und eher femininen Darstellungen des Milo aus dem ersten Akt, der verzweifelt nach einem starken Mann sucht, der sich um ihn kümmert, während er dann wieder den abgebrühten Inspector Black nachahmt, der Wyke erniedrigt und

¹²² Branagh. Sleuth. 00:44:30-00:47:00.

¹²³ Branagh. Sleuth. 01:10:30-01:15:00.

mit ihm spielt. In der abschließenden Szene finden sich die beiden im Bett des Ehepaars, bevor Tindle siegessicher das Haus verlassen will und erwidert:

MILO: How do you like me in this cloak? Do you fancy me?

MILO: Goodbye Darling.

(after kissing Wyke and a short pause)

WYKE: Wait a minute

MILO: What ...?¹²⁴

Nach diesem letzten Satz wird er erschossen, bevor wiederum gezeigt wird, dass die traditionelle Männlichkeit, die Wyke hier verkörpert, siegt. Die Pose, in der man Milo hier im Aufzug liegen sieht, betont wiederum seine androgyne Figur, die auf eine weniger normative Männlichkeit hindeuten soll, die Andrew im Kampf um die Dominanz und die Liebe der Frau unterlegen war. Ein weiteres Zeichen dafür, dass Andrew das Spiel um Maggie gewonnen hat, ist die Tatsache, dass Maggie am Ende des Films zwischen den beiden Fahrzeugen der Kontrahenten parkt, um den Sieger scheinbar zu gratulieren und bei diesem zu bleiben. Im Vergleich zum Original von 1972, in dem die Polizei am Ende kommt, um Wyke seine gerechte Strafe zukommen zu lassen, lässt dieses Ende wiederum vielerlei Interpretationen offen, ob traditionelle Werte überholt sind, oder doch noch Relevanz besitzen.

4.3.2 Neue Männlichkeit – neue Krise?

In den letzten Jahrzehnten haben Wissenschaftler der verschiedenen Disziplinen darüber diskutiert, dass Geschlecht ein vom Menschen geschaffenes Konstrukt ist.¹²⁵ Männlichkeit wird immer öfter als pluralistisch, performativ und relativ zum kulturellen Hintergrund in jeder gesellschaftlichen Situation anders definiert.¹²⁶ Die Soziologie betont hierbei den Zusammenhang von verschiedenen Paradigmen, die die Bildung des Konstrukts beeinflussen, wie beispielsweise der sozioökonomische Hintergrund in Form von Klasse, Ethnie und auch Sexualität.¹²⁷

Raewyn Connell hat bereits in den 1980er Jahren damit begonnen, verschiedene Männlichkeitsformen im Verlauf der Geschichte zu identifizieren und klarzustellen, dass es vielfältige Auslegungsformen geben kann. Zu diesen Variationen des Männlichen kommt noch

¹²⁴ Branagh. *Sleuth*. 01:22:00.

¹²⁵ Vgl. Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York 1990; Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York 1993; und Connell, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley 1995;

¹²⁶ Vgl. Connell, *Masculinities*; Hearn, Jeff; Collinson, David L. "Theorizing Unities and Differences between Men and Between Masculinities." In: *Theorizing Masculinities*. Brod. Harry und Michael Kaufmann. Thousand Oaks: CA 1994: 97-119.

¹²⁷ Connell, *Masculinities*; Hearn, Jeff, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity and the Critique of Marxism*. New York 1987.

die Tatsache, dass diese miteinander verstrickt sind und eine hierarchische Struktur bilden, die sie voneinander abhängig macht. Dabei erklärt Connell mithilfe von Gramscis Hegemonialmodell die Definition von Männlichkeit wie folgt:

„Hegemonic masculinities embody the **currently most honoured** way of being a man, ... [which] require[s] all other men to position themselves in **relation** to it, and ideologically legitimate[s] the global subordination of women to men”¹²⁸

An dieser Definition ist zu sehen, dass die Struktur der Männlichkeiten durchaus fundamental an Machtverhältnisse gebunden ist, was gleichermaßen innere und äußere Einflüsse beschreibt. Der Soziologe Jeff Hearn erklärt, dass die männliche Dominanz hier oft durch wirtschaftliche, politische oder andere institutionalisierte Strukturen in verschiedenen Machtpositionen geschaffen wird. Diese Strukturen weisen wiederum verschiedene Größen auf, und müssen daher keineswegs homogen sein.¹²⁹

Persönliche Auslegungen von Männlichkeit passen sich dementsprechend auch an diese dynamischen Ereignisse an, die durch gesellschaftliche oder wirtschaftliche Veränderungen ausgelöst werden. So können sowohl lokale und globale Männlichkeiten entstehen, die sich an das neu-geschaffene Umfeld anpassen müssen.¹³⁰ Diese Änderungen zeigen sich auch in den Ausprägungen und Darstellungen in der Popkultur. Aus diesem Grund ist es keine Überraschung, dass die Charaktere in Mankiewicz und Branaghs Filmen durchaus verschiedene Arten von Männlichkeit zeigen. Wykes und Tindles Transformation im modernen Remake des Materials ist demnach auch wenig überraschend. Der Fokus liegt nun weniger auf dem Klassenunterschied der beiden, sondern eher auf der Dynamik der zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen den handelnden Personen.

Diese Veränderungen zeigen einen generellen Trend in der Wahrnehmung vom Konstrukt der Männlichkeit. Der Wandel wurde von Soziologen oft als Krise der Männlichkeit beschrieben, da man wiederum zum traditionellen, hegemonialen Modell zurückkehren wollte, es aber nicht klar war, was als hegemoniale Männlichkeit dienen sollte. Tim Edwards beschreibt in *Cultures of Masculinity*, dass dieses Phänomen der Krise als immer präsent erklärt wird, jedoch nicht empirisch belegt werden kann. Daher sind diese Annahmen von traditionellen Männerrollen,

¹²⁸ Connell, Raewyn; Messerschmidt, James W. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept,” in: *Gender and Society*. 19.6 December 2005: 832. (meine Hervorhebung)

¹²⁹ Hearn, Jeff. “Men, Identity and Power,” in: Ashe, Fidelma, *The New Politics of Masculinity: Men, Power and Resistance*. New York 2007: 125.

¹³⁰ Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 172.

die Medien täglich vermitteln, abhängig von der momentanen, gesellschaftlichen Situation und werden daher oft nur gemutmaßt, oder bewusst fälschlich als Krise dargestellt.¹³¹

Edwards argumentiert zwar, dass eine generelle Krise der Männlichkeit nicht vorliegt, sondern beschreibt hier generell ein anderes Konzept:

“Though there is some evidence to support the notion of demographically or geographically specific 'crisis tendencies' for some men, there is very little to endorse any overall masculinity in crisis thesis other than to say that masculinity is perhaps partially constituted as crisis.”¹³²

Solomon-Godeau stimmt Edwards Argument zu, dass sich das Konstrukt der Männlichkeit seit seinem Entstehen in einer Krise befindet. Diese Krisen lassen jedoch neue Interpretationen des Konzepts zu und bereiten neue Wege, damit sich verschiedene Möglichkeiten von Männlichkeiten entwickeln können.¹³³ Da in jedem Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts eine neue Form des Männlichkeitskonstrukts geschaffen wurde, vermehrten sich auch die Analysen und Diskurse zu diesem Thema. Unter diesen neuen Formen des Mannes finden sich unter anderem auch der populäre metrosexuelle Mann der späten 1990er Jahre, sowie die Welle der emotionalen, jungen Emo-Boys der frühen 2000er. Im starken Kontrast zu den heute dominanten Vertretern der sogenannten Menaissance, die ein starkes, traditionelles Männerbild tragen und die die verlorene Männlichkeit zurückbringen wollen, stehen sehr emotionale, sensible Männer.¹³⁴

Das hier beschriebene Chaos, was die Definition von Männlichkeiten betrifft, entsteht durch die Suche nach traditionellen Werten und Idealen, was wiederum dazu führt, dass Männlichkeit neu definiert werden muss. Solomon-Godeau beschreibt diese Tendenzen als die letzten verbleibenden Reste des Patriarchats und dessen zerbrechlichen Konstrukts.¹³⁵ Trotz der verschiedenen Auslegungsformen des Männlichkeitskonstrukts 1972 und 2007 dreht sich die Handlung beider Filme trotzdem um einen als natürlich-erscheinenden Konflikt zweier kontrahierender hegemonialer Männlichkeiten um die endgültige Kontrolle in der patriarchalen Gesellschaft.

¹³¹ Edwards. Tim. *Cultures of Masculinity*. London 2006: 24.

¹³² Edwards. *Cultures of Masculinity*. 24.

¹³³ Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York 1997: 40.

¹³⁴ Haddow, Douglas. “Welcome to the menaissance.” *The Guardian* 10. September 2010. Abgerufen am 05.10.2019 unter: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2010/sep/10/menaissance-don-draper>>; Solomon-Godeau. *Male Trouble*.

¹³⁵ Solomon-Godeau. *Male Trouble*. 41.

4.3.3 Medienwahn und modernste Technik

Da der Klassenkampf zwischen der Arbeiterklasse und der oberen Mittelklasse 2007 bereits an Relevanz verloren hat, musste man für das Remake von *Sleuth* neue Themen finden, die aufgegriffen werden konnten. In dieser Zeit wurden die gesellschaftlichen Kennzeichen der Klassenunterschiede immer undeutlicher. Dies hat mit Margaret Thatchers Politik begonnen und sollte durch Tony Blairs Neoliberalen Zugang noch weiter verstärkt werden.¹³⁶ Das zeigt sich in Branaghs *Sleuth* vor allem dadurch, dass Andrew Wyke in dieser Version auf alle Verbindungen zur Aristokratie verzichtet, während in Mankiewicz Film noch Anspielungen auf seine noble Herkunft gemacht werden. 2007 identifiziert sich Wyke vor allem durch seinen Status als prominenter und weltberühmter Autor.¹³⁷

Aus dem klassischen britischen Gentleman des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, der dank Thatchers Politik zum Aussterben verdammt wurde,¹³⁸ wurde eine Person geschaffen, die wie es Marwick beschreibt, ein neues Phänomen darstellen soll, das nicht nur vom eigenen Handwerk lebt, sondern diesen Reichtum in die Medien, Kunst und auch Sport investiert.¹³⁹ Als Kriminalromanautor definiert Andrew sich durch sein einzigartiges Designerhaus und den großzügigen Ländereien, die dazu gehören. Direkt zu Beginn des ersten Aufeinandertreffens der beiden Kontrahenten versucht er auch direkt eine dominante Position einzunehmen, indem er Tindle erklärt, dass er weltweit bekannt ist, was durch mehrfache Adaptionen und Übersetzungen bestätigt wird. Während der Andrew Wyke der 70er Jahre seine Tätigkeit hier eher in den Hintergrund stellen würde und das Publikum durch die vielen klaren Hinweise im und um das Haus herum auf den Status aufmerksam werden lässt, so versteht es Branaghs moderner Wyke, alles zu tun, um auf seine Berühmtheit hinzuweisen.¹⁴⁰

Im weiteren Verlauf dieser ersten Szenen im inneren des Hauses will Wyke nicht nur seine Berühmtheit darstellen, sondern auch beweisen, dass er in allen Medien bekannt ist, und von diesen auch mehrfach prämiert wurde. Er präsentiert diese Obsession mit den Medien, vor allem der Zeitung und den verschiedensten Übersetzungen und Adaptionen seiner Werke durch den selbst-errichteten Schrein in seiner Bibliothek, der ihn als Person verherrlicht.¹⁴¹ Auch das Portrait, das Marguerites Portrait aus dem Original ersetzt, verstärkt seine Selbstdarstellung als

¹³⁶ Marwick, Arthur. "Class." in: Addison, Paul und Harriet Jones. *A Companion to Contemporary Britain, 1939-2000*. Malden, MA 2005: 84-87.

¹³⁷ Branagh. *Sleuth*.

¹³⁸ Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 175.

¹³⁹ Marwick. *Class*. 84.

¹⁴⁰ Vgl. Branagh. *Sleuth*; Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 175.

¹⁴¹ Branagh. *Sleuth*. 00:08:00-00:10:00.

Prominenz nur noch mehr. Dadurch will er einen Niemand, wie es Tindle ist, beeindrucken und den Unterschied, das öffentliche Ansehen betreffend, betonen. Das wird noch ein weiteres Mal dadurch dargestellt, dass Milos Ignoranz Andrews Werken gegenüber dazu führt, dass dieser immer wieder auf seine Erfolge hinweist:

WYKE: These are all my novels. You've read them, I suppose.

TINDLE: I'm afraid not.

WYKE: Good God. No? What about this one: Rat in a Trap?

[...]

WYKE: God. You're one in a million.

TINDLE: Am I?

WYKE: Oh absolutely. I'm very popular.¹⁴²

Wykes Selbstverherrlichung zeigt ihn als Nutznießer moderner Medien, was durch seine Affinität zu modernen Technologien und der postmodernen Innengestaltung seiner Villa noch unterstrichen wird. Seine Obsession mit den Adaptionen seiner Werke zeigt auch, dass die Filmindustrie in den Jahren zwischen dem Original und dem Remake an Bedeutung gewonnen hat.

Tindles Charakter im Remake findet sich in einer ähnlichen Branche wieder, wie Wyke. Im Gegensatz zu Mankiewicz Friseur, bekommt man es in diesem Fall mit einem aufstrebenden Schauspieler zu tun, der seinen ehemaligen Beruf als Friseur aufgegeben hat, um den großen Durchbruch zu schaffen. Die finanziellen Probleme, die eine gewisse Jobunsicherheit mit sich bringt, werden durch seinen momentanen Nebenverdienst als Taxifahrer noch weiter betont. Dagegen wird Tindle als attraktiver Mann beschrieben, der für die moderne Maggie, wie Marguerite im Remake genannt wird, ein Objekt der Begierde darstellt. Die verzerrten Darstellungen und die verschiedenen Ansichten zum Image von England und dem klassischen Nationalstolz unterstreichen die Unterschiede zwischen den beiden Männern noch mehr, was zusätzlich durch den finanziellen Status hervorgehoben wird. Die Szene, die den Film eröffnet, zeigt diesen Unterschied in beiden Versionen, jedoch wird der Unterschied in Branaghs Sleuth durch die Verwendung der Vogelperspektive und der Kameraüberwachung weitaus deutlicher gemacht.¹⁴³

4.3.4 Multikulturelles Großbritannien

Der finanzielle Unterschied der beiden Kontrahenten ist jedoch nur eines der Merkmale, auf die das Remake von Sleuth wert legt. „Englishness“ oder „Britishness“ sind umstrittene, häufig

¹⁴² Branagh. Sleuth.

¹⁴³ Branagh, Sleuth. 00:00:30 – 00:05:00.

diskutierte Themen dieser Zeit,¹⁴⁴ was man unter anderem auf die Anschläge vom elften September 2002, beziehungsweise den Londoner Bombenangriffen vom siebten Juli 2005 zurückführt. Beginnend mit diesen Ereignissen wurde zwar oft Angst vor verschiedenen Kulturen geschürt, und versucht, das traditionelle, britische Kulturgut zu erhalten, aber die Transformation Englands in eine multikulturelle Gesellschaft wurde trotzdem nicht aufgehalten.¹⁴⁵ Obwohl Minderheiten im kolonialen Großbritannien oft ausgegrenzt wurden, hat die Nähe dieser unterdrückten Kulturen das britische Leben langsam beeinflusst. Besonders die Popkultur, sowie allgemeine Essgewohnheiten wurden durch die fremden Traditionen stark beeinflusst.¹⁴⁶ Panayi erklärt, dass Tony Blairs Wunschvorstellung des multikulturellen Großbritanniens am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts bewusst die Probleme dieser Immigranten ignoriert. Es gäbe zwar einige Immigranten, die es nach den Kriegen geschafft haben, sich in die Gesellschaft Großbritanniens zu integrieren. Es gibt jedoch immer noch eine größere Anzahl an Minderheiten die gesellschaftlich ausgegrenzt werden.¹⁴⁷

In Branaghs *Sleuth* werden die verschiedensten Nationalitäten bewusst vermischt. So beschreibt sich Tindle erst als Sohn eines Italieners mit einer englischen Mutter, später, im Verlauf seines Spiels mit Wyke jedoch als Ire mit spanischer Abstammung, dessen Großeltern noch als Sklaven gehandelt wurden.¹⁴⁸ Demgegenüber steht Wyke, dessen unbefleckte „Britishness“ durch Verwandtschaften in die Niederlande getrübt wird. An seiner Villa erinnert jedoch, abgesehen von der Fassade und dem grünen Umland, fast nichts mehr an ein britisches Landhaus. Die Inneneinrichtung des Hauses scheint hier zum Großteil sehr neutral, modern, hoch-technisiert und ohne kulturelle Zugehörigkeit. Da die Konstruktion von Männlichkeit heutzutage weniger auf Klasse und Nationalität, und mehr auf Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens aufbaut, spielt der Berühmtheitsstatus der Person eine wichtige Rolle.

4.3.5 Moderne Männlichkeit

Diese Tendenz ist vor allem auch in Jude Laws Person zu sehen. Hunt argumentiert, dass Law ein klarer Vertreter des sogenannten „Body Man“ darstellt, der zwar manchmal noch mit einer gewissen Klasse assoziiert wird, jedoch meistens ein klassenübergreifendes Bild bietet.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 177.

¹⁴⁵ Vgl. Panayi, Panikos. „Immigration, Multiculturalism and Racism.“ In: *Twentieth-Century Britain: Economic, Social and Cultural Change*. Strange, Julie-Marie, Francesca Carnevali und Paul Johnson. Harlow 2007: 252-259.

¹⁴⁶ Panayi. *Immigration*. 253.

¹⁴⁷ Panayi. *Immigration*. 259.

¹⁴⁸ Branagh. *Sleuth*.

¹⁴⁹ Hunt, Susan, "Body Image." in: *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Flood, Michael; Judith Kegan Gardiner, Bob Pease und Keith Pringle. London 2007: 44.

Laws Filmographie zeigt ihn oft in der Rolle des modernen, sensiblen und metrosexuellen Mannes, was durch viele seiner Werbekampagnen noch unterstützt wird.¹⁵⁰ Durch diese Darstellungen verkörpert er durchaus eine androgyne, fluide Genderdarstellungen, was im starken Kontrast zu Caines Darbietung 1972 steht, der damals schon bekannt für seine Rolle in *Alfie*¹⁵¹ war, in der er "the model of rampant male heterosexist arrogance"¹⁵² verkörpert. Obwohl diese beiden Schauspieler nicht unterschiedlicher sein könnten, trägt Homosexualität im Film zum Spannungsaufbau bei. Der Kontrast zu normativen Sexualitäten steht dabei im Vordergrund der Diskussion.

In beiden *Sleuth* Adaptionen spielt die Dreiecksbeziehung rund um Wyke, Tindle und dessen Frau eine wichtige Rolle. An dieser kann man laut Kosofsky Sedgwick klar erkennen, dass es sich dabei um unterschiedliche Machtverhältnisse handelt, über die sich die Individuen identifizieren wollen.¹⁵³ Obwohl es bereits in den 1960er Jahren eine große homosexuelle Minderheit in Großbritannien, und besonders London, gab, argumentiert Hall, dass diese nur bedingt geduldet wurden. Die sexuelle Diversität war zwar gegeben, aber sie wurde keinesfalls angepriesen oder verherrlicht, was dazu führte, dass die Traditionen Großbritanniens mit dem Aufkommen neuer, liberaler Ideen und Ideale zu kämpfen hatten.¹⁵⁴ Diese Unsicherheit ist auch in der heutigen Zeit noch in vielen Teilen der Welt gegeben, obwohl man nach außen hin offen gegenüber fluider Genderkonstruktion, beziehungsweise sexueller Orientierung, ist und diese toleriert und akzeptieren sollte. Ein homosexueller Lebensstil wird von vielen Seiten noch als eine unnatürliche Entartung der Sitten betrachtet.¹⁵⁵ Diese sich widersprechenden Ansichten erhalten sich weiterhin, obwohl gerade das heutige Großbritannien als liberaler Staat gilt. Hier treffen liberale Ansichten auf Unsicherheit, moralische Dilemma sowie die Angst vor dem Verfall der eigenen Klasse, was durch das Zusammentreffen verschiedener Kulturen nicht gerade unterstützt wird.¹⁵⁶

Die Relevanz dieser Probleme in *Sleuth* sieht man vor allem in Pinters Version des zweiten und dritten Akts, obwohl homosexuelle Anmaßungen schon in Shaffers Theaterstück zu finden

¹⁵⁰ Vgl. Meyers, Nancy. *The Holiday*. star. Kate Winslet, Cameron Diaz, Jude Law. 2006; Pietrzak-Franger. *Sleuth on Screen*. 178.

¹⁵¹ *Alfie*, dir. Lewis Gilbert; star. Michael Caine, Shelley Winters. 1966.

¹⁵² Shahil. *Masculinity and Class: Michael Caine as 'Working-class-hero'*. 72.

¹⁵³ Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985: 27.

¹⁵⁴ Hall, Lesley A. "Sexuality." in: Addison, Paul und Harriet Jones, *A Companion to Contemporary Britain, 1939-2000*. Malden 2005: 154-155.

¹⁵⁵ Hall. *Sexuality*. 158.

¹⁵⁶ Hall. *Sexuality*. 159.

waren.¹⁵⁷ Im Stück interagieren die beiden Kontrahenten auf der Basis von abwechselnder Anziehung und Abneigung. Während in Mankiewicz Version des Films lediglich ein gewisser homoerotischer Unterton in den Szenen entdeckt werden kann, so treiben es Pinter und Branagh 2007 auf die Spitze.¹⁵⁸ Im Film tauschen die beiden Kontrahenten hier laufend Komplimente aus, die ihre Beziehung zueinander festigen. Im dritten Akt wird im Gegensatz zu den beiden Vorgängern keine zweite Frau vorgestellt. Die Handlung widmet sich hier ganz der Beziehung zwischen den beiden Hauptpersonen. Tindle versucht an dieser Stelle, Wyke zu verführen. Jude Laws androgyne Darstellung von Tindle kommt hier wiederum zum Tragen, als er Maggies roten Mantel anlegt und eine durchaus feminine Rolle spielt.¹⁵⁹ Was sich nicht ändert ist, dass Tindle erschossen wird, was wiederum zeigt, dass die hegemoniale Männlichkeit immer noch als heterosexuell zu sehen ist. Homophobie ist nach wie vor, eines der zentralen Prinzipien, über die sich Männlichkeit definiert.¹⁶⁰ Er beschreibt auch, dass diese Homophobie weniger eine Angst vor homosexuellen Männern ist, als die Angst, von anderen als schwacher Mann enttarnt zu werden, der in der Welt nicht bestehen kann.¹⁶¹ Branaghs Version von *Sleuth* betont hierbei die Spannung, die zwischen sozialen und erotischen Beziehungen zwischen Männern entsteht, besonders wenn es sich um wertfreie Darstellungen von Männlichkeit handelt.¹⁶²

4.3.6 Weniger Relevanz bei gleichem System

Sleuths Relevanz zu zeitgenössischen Problemstellungen, wie beispielsweise dem Mord an Jude Laws Charakter Tindle, den man durchaus als androgyn, oder sogar queer bezeichnet könnte, würde erahnen lassen, dass der Film von Kritikern gelobt und als progressiv bezeichnet werden könnte. Der Erfolg bleibt im Vergleich zum Original aus und Branaghs und Pinters Produktion erhält in diversen Medien fast ausschließlich negative Kritiken.¹⁶³ Der homoerotische Subtext, der dem Film zugeschrieben wird, sei in diesem Fall fehl am Platz und

¹⁵⁷ Glenn, Jules. "Twins in Disguise: A Psychoanalytic Essay on *Sleuth* and *The Royal Hunt of the Sun*." in: *Psychoanalytic Quarterly*, 43.2 1974: 288-302.

¹⁵⁸ Palmer. *Literary Adaptations*. 169.

¹⁵⁹ Branagh. *Sleuth*.

¹⁶⁰ Kimmel, Michael. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity." in: *Theorizing Masculinities*. Brod, Harry und Michael Kaufmann. Thousand Oaks: CA 1994: 103.

¹⁶¹ Kimmel. *Masculinity as Homophobia*. 104.

¹⁶² Vgl. Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 244-245.

¹⁶³ Vgl. *Variety Magazine*, Robert Koehler, "Sleuth." 2007. Abgerufen am: 05.10.2019 unter <<https://variety.com/2007/film/markets-festivals/sleuth-4-1200556841/>>. und *The New York Times*, Manohla Dargis, "A Dance of Two Men, Twisting and Turning With a Gun That's More Than a Gun." 2007. Abgerufen am 05.10.2019 unter <<https://www.nytimes.com/2007/10/12/movies/12sleu.html>>.

dieser wirke dadurch, angesichts der ohnehin bereits vorhandenen Problemen der beiden Charaktere, überladen.

Kritiker erwähnen zwar, dass es eine gute Entscheidung war, die Handlung und Örtlichkeiten in die Gegenwart zu holen und somit auch mit aktueller Technik zu verfeinern, einen ähnlichen Effekt, wie der des Kuriositätenkabinetts in Mankiewicz Original sucht man jedoch vergeblich. Die Schauspieler selbst werden aufgrund ihrer Performance ebenso kritisiert, wie der Schnitt und die Kameraführung von Branagh. So kommt auch Caine, der heute eine ausgiebige Filmographie, auch mit einigen Blockbustern, zu bieten hat, die seinen Status als Held der Arbeiterklasse durchaus verändert haben, nicht ohne Kritik aus. Ihm wird jedoch, im Vergleich zu Jude Law durchaus positives nachgesagt, da er dem Charakter von Andrew Wyke auf seine Weise neue Aspekte verleiht.¹⁶⁴ An die Stelle des „working-class hero“ tritt ein Mann, den man nunmehr mit der Hollywood Elite assoziiert, und der als Inbegriff einer britischen Erfolgsgeschichte dient. Aufstrebende Schauspieler wie beispielsweise Jude Law wollen diesem Beispiel folgen, was man, am Beispiel von Sleuths Kritiken, als momentanen Fehlschlag sehen könnte.

4.4 Sherlock Holmes

Die Kurzgeschichten von Arthur Conan Doyle rund um die Abenteuer von Sherlock Holmes und John Watson begeistern die Leser seit der ersten Ausgabe des „Strand Magazine“, in dem sie seit 1891 veröffentlicht wurden. Sherlock Holmes war zwar nicht die erste Kriminalfälle lösende Hauptfigur, jedoch war er die erfolgreichste. Das führte auch dazu, dass die Geschichten rund um den exzentrischen Meisterdetektiv seit seiner Entstehung vielfach für die Bühne, das Fernsehen und auch das Kino adaptiert wurden.

Die beiden Episoden, die im folgenden Kapitel analysiert werden, stammen aus zwei verschiedenen Serien, die vom BBC in Auftrag gegeben wurden und aus verschiedenen Epochen der letzten 50 Jahre stammen. In der Adaption aus den 1960er Jahren, bei der Henri Safran Regie führt und Hugh Leonard das von Doyle geschriebene für das Fernsehen aufbereitet hat, wird Sherlock Holmes von Peter Cushing, der diese Rolle bereits zum zweiten Mal übernommen hat, verkörpert. 2010 übernimmt Benedict Cumberbatch und zeigt damit eine andere Art, Sherlock Holmes darzustellen, wie es bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen hat. Die Handlung wurde dabei aus der Viktorianischen Zeit geholt und in das 21. Jahrhundert versetzt, um den modernen Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden. Der Zeitgeist des 21.

¹⁶⁴ Vgl. Variety Magazine, Sleuth.

Jahrhunderts ermöglicht dabei einen neuen Blickwinkel auf das Material und zeigt auch, dass Sherlock Holmes in einer modernen Welt durchaus seine Daseinsberechtigung hat.

Im Folgenden wird mit der Analyse von Cushings Sherlock Holmes in „A Study in Scarlet“ begonnen und welche historischen Einflüsse auf die Darstellungen seines Charakters gewirkt genommen haben. Weiters wird die Relevanz der gezeigten Darstellungen in der viktorianischen Ära Großbritanniens und der heutigen Zeit verglichen.

4.4.1 Eine klassische Darstellung

„A Study in Scarlet“ aus dem Jahr 1968 wurde 2004 vom BBC als Teil einer DVD Kollektion von 6 klassischen Sherlock Holmes Adaptionen für das Fernsehen veröffentlicht. Direkt in der Eröffnungssequenz der Folge wird Peter Cushings Sherlock Holmes gezeigt. Hierbei wird direkt klargestellt, dass es sich hier nicht um eine zeitgenössische Adaption handelt, sondern dass die Handlung in der Zeit des Originals spielt.¹⁶⁵ Diese Version der Serie stellt dabei selbst ein Reboot der noch in schwarz-weiß aufgezeichneten Episoden dar, die von 1964-1965 im BBC ausgestrahlt wurde. Das Material wurde hier zur Gänze in England gedreht und verarbeitet und stellt authentische Handlungen aus dem weltweit bekannten Sherlock Holmes Kanon dar.

Bereits in den ersten 30 Sekunden der Episode wird dem Publikum Sherlock Holmes zumindest im Bild vorgestellt. Dabei wird der Detektiv in seiner klassischen Manier gezeigt, was seinen Kleidungsstil und sein Auftreten betreffen. Die schwarze Silhouette verwandelt sich hier in Peter Cushings Darstellung, die dem traditionellen Auftreten von Sherlock Holmes in Doyles Kurzgeschichten und Novellen um nichts nachsteht.¹⁶⁶ Die markante Deerstalker-Mütze, die kombiniert mit einem Anzug getragen wird, sollen Sherlock Holmes Rolle als Gentleman aus der viktorianischen Oberschicht untermauern. Im Anschluss werden im Verlauf des Vorspanns Utensilien gezeigt, die Sherlock Holmes laut den Büchern regelmäßig verwendet hat, um seiner Arbeit als konsultierender Detektiv nachzugehen. Die folgenden Szenen, in denen erst ein Reagenzglas mit einer brodelnden Flüssigkeit und anschließend Watson gezeigt werden, stellen hier durchwegs Gegebenheiten dar, die der Oberschicht des viktorianischen Zeitalters vorbehalten waren.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Safran, Henri, Sterling William. Sherlock Holmes: A Study in Scarlet. Starring: Peter Cushing, Nigel Stock. 1968 (2004). 00:00:35.

¹⁶⁶ Safran, Sherlock Holmes, 00:00:35.

¹⁶⁷ Safran, Sherlock Holmes: A Study in Scarlet, 00:00:35 – 00:01:05.

Im Vergleich zur literarischen Vorlage wird uns in der Eröffnungssequenz der Fernsehserie nicht die erste Begegnung zwischen Sherlock Holmes und John Watson gezeigt, sondern eine Szene, in der Enoch Drebbler, gespielt von Craig Hunter, versucht Alice Charpentier ohne Rücksicht auf Verluste zu verführen. Die Räumlichkeiten, in denen dieser Zwischenfall stattfindet, sind im zeitgenössischen Stil der 1890er Jahre eingerichtet. Die Kameraeinstellung ist generell auf Alice gerichtet, die erst noch versucht, sich von Drebbler zu befreien und ihn loszuwerden. Die beiden Personen sind im Verlauf der gesamten Szene im Zentrum der Einstellung und es wird ein Fokus auf die Gesichtszüge der Personen gelegt, und die Art, wie der Dialog zwischen den beiden Personen verläuft.

DREBBLER: [...] It's as comfortable as hotels go, ... but somehow, it misses the cosiness this place has to offer. I'm going to give you a chance to change your mind.

ALICE: Please don't.

[...]

ALICE: Mother?!

DREBBLER: What's she got to do with you and me? You're over twenty-one, you don't need anybody else to say so. I like you. [...]

ALICE: [...] How dare you talk to me in this way. [...] Let me go! My brother is here.¹⁶⁸

Alice widerspricht hier lautstark den Wünschen ihres Verehrers. Was dem Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist, ist die Tatsache, dass Drebbler betrunken ist. Die Szene nimmt ihren Lauf und Drebblers Dominanz in dieser Beziehung wird durch einen forcierten Kuss gezeigt. Bis fast zum Ende der Szene befindet sich Alice hier fest in Drebblers Griff, was seine Position als Eindringling in den privaten Raum der Familie zeigen soll. Nachdem die beiden durch das Hinzukommen von Mrs. Charpentier gestört werden, versucht Drebbler, Alice käuflich zu erwerben, was wiederum zeigt, dass sie für ihn nur einen materiellen Wert hat. Drebblers Männlichkeit wird hier durch seine Bereitschaft, Alice zu kaufen, dargestellt, und nicht durch romantische oder charmante Eigenschaften, die etwa den traditionellen britischen Gentleman beschreiben würden. Nach einer kurzen Szene mit Arthur Charpentier, Alices Bruder, dem Drebbler unterlegen war, musste dieser die Flucht ergreifen, da er sich nicht gegen seinen Kontrahenten durchsetzen konnte. Selbst während dieser Szenen wird die Kamera immer direkt auf entweder Alice, oder Drebbler gerichtet, sodass eine der beiden Personen im Zentrum des Geschehens gezeigt wird, während die zweite immer noch am Rand des Bildes zu sehen ist.¹⁶⁹ Diese Szenen spiegeln die Gesellschaft Großbritanniens

¹⁶⁸ Safran, Sherlock Holmes, 00:03:40 – 00:04:30

¹⁶⁹ Safran. Sherlock Holmes. 00:04:30 – 00:05:30.

zur Zeit der Jahrtausendwende, die trotz der Präsenz Königin Victorias auf dem Thron immer noch vom patriarchalen System der hegemonialen Männlichkeit dominiert wird.

4.4.2 Männer unter sich

Im Gegensatz zur dargestellten Beziehung zwischen Drebber und Alice, ist zwischen den beiden Protagonisten der Serie nur wenig sexuelle Spannung festzustellen. Die Szene zeigt das Paar beim Frühstück in ihrer gemeinsamen Wohnung in der Baker Street in London, das in dieser Adaption durchaus den Charm einer viktorianischen Wohnung widerspiegelt. Die Kleidung der beiden Personen zeigt sie in traditionellem Stil des späten 19. Jahrhunderts. Im Hintergrund sind hierbei bereits der für Holmes traditionelle Trenchcoat zu sehen, wobei die Deerstalker Mütze in dieser Episode durch einen Zylinder ersetzt wurde. Holmes wird in dieser Szene bereits eine Pfeife rauchend dargestellt, was zu dieser Zeit ein typisches Hobby von Männern der oberen Mittelklasse war, zu denen Holmes und Watson gehörten.¹⁷⁰

Die Kameraeinstellung in dieser Szene lässt zuerst vermuten, dass die Beziehung zwischen den beiden eine durchaus ebenbürtige sein müsste, da hier oft Semi-Close-Ups verwendet werden, die beide Personen von der Hüfte aufwärts auf einer Eben darstellt, und diesen Schluss vermuten lässt.¹⁷¹ Im Verlauf der Szene wird Holmes jedoch immer weiter ins Zentrum des Bildes gestellt, was ihn als zentrale Person festigt, deren Wichtigkeit in diesem Zusammenhang nicht zu bezweifeln ist. Während die beiden ihren Besucher empfangen, verweilt Holmes mit dem Rücken zur Kamera im Zentrum des Geschehens. Dabei wirkt er als überlegen im Vergleich zu Watson, der weit entfernt vom Zentrum des Geschehens zu einem Türsteher degradiert wird, der lediglich dazu da zu sein scheint, dem Gast den Weg zu Holmes zu zeigen. Zum Abschluss der Szene werden die beiden Charaktere noch einmal auf einer Ebene im Fokus der Kamera positioniert, was jedoch durch die Aktionen von Watson eine formelle Geste zu sein scheint.¹⁷²

Im Gegensatz zur Kameraeinstellung lässt der Dialog sofort erahnen, dass die beiden in einer freundschaftlichen Beziehung zueinander leben, bei denen jedoch Holmes, sei es aufgrund seiner Talente im Bereich der Deduktion oder seiner Kontakte zu Scotland Yard, als dominierender Charakter gesehen werden kann. Watson muss sich im wörtlichen Schlagabtausch zwischen ihnen immer wieder geschlagen geben, und wird in mehreren Fällen zurechtgewiesen. Diese Interaktion sieht man bereits, wenn Holmes Deduktion präsentiert

¹⁷⁰ Safran. Sherlock Holmes. 00:09:30.

¹⁷¹ Safran. Sherlock Holmes. 00:08:30-00:12:30.

¹⁷² Safran. Sherlock Holmes. 00:10:50.

wird, wenn sie über ihren zukünftigen Besuch sprechen, und Holmes diesen direkt als Marineoffizier bezeichnet.¹⁷³

HOLMES: Does something amuse you Watson?

WATSON: Well, I was thinking that obviously neither of us is in the position to verify your guess.

HOLMES: Well, it seems that we have a visitor. Maybe you'll be a good fella and show him in.¹⁷⁴

Auch der abschließende Austausch zwischen den beiden kennzeichnet die freundschaftliche Beziehung, indem Holmes erklärt, wie seine Deduktion funktioniert. Watsons Bemerkung, „Simple, really“¹⁷⁵ wird von Holmes hier nur mit einer Wiederholung belächelt. Diese Szene wirkt, als würde sich der Detektiv selbst unbewusst als überlegen sehen. Beim Untersuchen des ersten Mordfalls wird auf die zwischenmenschlichen Beziehungen der beiden Charaktere kaum eingegangen. Watson wird von Holmes hierbei nur kurz aufgrund seines medizinischen Wissens herangezogen, um die Leiche kurz zu untersuchen und agiert im weiteren Verlauf der Szene als Zuschauer, der Holmes in den Interaktionen mit Scotland Yard zustimmend unterstützt.¹⁷⁶

Die Beziehung zwischen den beiden wird hier von den Polizeibeamten nicht in Frage gestellt, sondern wird als rein freundschaftlich akzeptiert. Ihr Status als Männer, die der oberen Mittelklasse angehören. Die Gesellschaft Großbritanniens war am Ende des 19. Jahrhunderts strikt geteilt, was auch durch die Darstellung des jungen Mannes aus der unteren Mittelklasse oder der Arbeiterklasse, was sich durch dessen Kleidungsstil und Ausdrucksweise Holmes gegenüber zeigt, bekräftigt wird, den Holmes zum Ausforschen von Jefferson Hope bezahlt hat.¹⁷⁷

Im Anschluss an die Beschreibung des Films folgen nun die relevanten Aspekte von Männlichkeit, Familie und den jeweiligen Geschlechterrollen des viktorianischen Großbritanniens und welche Relevanz die im Film gezeigten Problemdarstellungen für die Bevölkerung hatten.

4.4.3 Viktorianische „Britishness“

Die industriellen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts in England haben nicht nur die Produktivität in bereits bestehenden Industrien, wie beispielsweise der Textil- oder

¹⁷³ Safran. Sherlock Holmes. 00:10:00-00:10:40.

¹⁷⁴ Safran. Sherlock Holmes. 00:10:00-00:10:40.

¹⁷⁵ Safran. Sherlock Holmes. 00:11:00.

¹⁷⁶ Safran. Sherlock Holmes. 00:13:20-00:15:30.

¹⁷⁷ Safran. Sherlock Holmes. 00:38:40.

Bergbauindustrie, erhöht, sondern auch neue Branchen geschaffen, die das alltägliche Leben starken Veränderungen ausgesetzt haben. Diese Güter, die die heutige Bevölkerung im Überfluss verwendet, wurden damals in der westlichen Welt zum ersten Mal gesehen und verarbeitet und haben es vielen Leuten ermöglicht, durch die folgenden Erfindungen, einfacher als je zuvor zu verreisen und mit anderen Leuten über große Distanzen zu kommunizieren.¹⁷⁸ Diese Änderungen brachten in fast allen Bereichen des Lebens Änderungen hervor, an die sich die britische Bevölkerung als erste in Europa anpassen musste. Durch die wirtschaftlichen und technologischen Fortschritte dieser Zeit war es jedoch auch für Frauen in Großbritannien möglich, sich in neuen Berufen wiederzufinden, die für eine Frau aus der damaligen Mittelklasse ein respektables Einkommen und den damit verbundenen Status versprach.¹⁷⁹ Die Bewegung des „New Woman“, die in den Jahren um die 1880 und 1890 begann, repräsentierte hier eine gebildete und unabhängige Frau, die im starken Kontrast zum bisher dominanten Rollenbild der Frau standen.¹⁸⁰

Nicht nur die Rolle der Frau war in dieser Zeit instabil, sondern auch die der Männer. Die Elite Großbritanniens sah sich in dieser Zeit bedroht und fürchtete um das Bestehen des Vereinigten Königreichs. Das Militär diente hier als primäre Identifikationsmöglichkeit für männliche Werte und hatte neben dem typischen Ziel der Staatsverteidigung¹⁸¹ auch noch weitere, die für die Ausbildung männlicher Ideale verantwortlich waren. Zu diesen gehörten unter anderen auch die „Gewöhnung des Mannes an Disziplin“, was Schmale als „Manneszucht“ bezeichnet, sowie die Möglichkeit einen „starken und belastbaren Mann hervorzubringen“.¹⁸² Das weibliche Ideal stellte dabei oft das exakte Gegenteil dar, und wenn man in dieser Gesellschaft als Mann gesehen werden wollte, dann durfte man auch keine dieser Eigenschaften ausleben.

Die Armee beanspruchte hier also ein Alleinstellungsmerkmal auf die Ausbildung und Erziehung des Mannes. Jeder durchlief hier dieselbe Laufbahn und „alle erwarben die gleichen Tugenden, alle erwarben die gleiche Männlichkeit, und alle nahmen diese Männlichkeit mit in ihr ziviles Leben“.¹⁸³ Durch diese gezielte Schulung bildete sich oft eine gewisse Kameradschaft zwischen den Männern, was für diese bedeutet hat, dass man für den anderen

¹⁷⁸ Kent, Susan. *Gender and power in Britain, 1640-1990*. London/New York 1999.

¹⁷⁹ Vgl. Bourk, Joanna, *Husbandry to Housewifery: Women, Economic Change, and Housework in Ireland, 1890-1914*. Oxford 1993; und Kent. *Gender and power in Britain*. 153.

¹⁸⁰ Kent. *Gender and power in Britain*. 153.

¹⁸¹ Frevert, Ute. *Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*. München 2001.

¹⁸² Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 195.

¹⁸³ Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 196.

einsteht und ihn vielleicht auch zurechtweist.¹⁸⁴ Diese Form der männlichen Gemeinschaft war zu dieser Zeit einzigartig und in keinem anderen System zu finden. So waren auch Frauen aus diesem Raum ausgeschlossen, was im zukünftigen Leben manchmal zu ungewöhnlichen Situationen, wie beispielsweise Trennungsangst oder Trauerschmerz führen konnte.¹⁸⁵

Zusätzlich zum starken militärischen Charakter der späteren jugendlichen Erziehung wurden auch Handbücher geschrieben, wie man Kinder, in diesem Fall besonders junge Männer, erziehen sollte, um diese für den Erhalt des Landes vorzubereiten.¹⁸⁶ Junge Männer sollten den älteren oder ihnen vorgesetzten Personen gehorchen, was auch dazu geführt hat, dass Gewalt als etwas Normales angesehen wurde. Auch Schmale erklärt in seiner „Geschichte der Männlichkeit“, dass die Militarisierung des Männlichkeitsideals und der damit verbundenen aufkommenden hegemonialen Männlichkeit des späten 19. Jahrhunderts, auch dafür gesorgt hat, dass dies bereits im jungen Alter vermittelt wird.¹⁸⁷ Kent und Schmale erklären hier weiterhin, dass diese strikte Erziehung, die den Jungen zuteilwird, auch sofort vermittelt, dass die Sphären von Männern und Frauen zu dieser Zeit noch strikt zu trennen sind.¹⁸⁸ Nach Baden-Powells Buch wäre Sherlock Holmes, so wie er auch in dieser Adaption dargestellt wird, ein perfektes Beispiel für einen gut ausgebildeten Pfadfinder.¹⁸⁹ Das Trainieren der Instinkte sowie das Folgen von Spuren waren sind nur zwei der Eigenschaften, die Sherlock Holmes und die Pfadfinder von Baden-Powell gemeinsam haben. Die Fähigkeiten zur Deduktion, die er im Verlauf der Episode mehrmals beweist, sind vergleichbar mit den Fähigkeiten, die Baden-Powell als optimal für junge Männer ansieht. Dementsprechend sei es auch wichtig, dass der junge britische Mann bereit ist, Gefahren zu trotzen und seinen Kameraden und dem Heimatland ohne Zögern zu helfen. Diese Charakteristika nahm Baden-Powell aus den Helden von damals üblichen Abenteuergeschichte, die nach diesem Prinzip gestaltet worden waren und im Kontrast zum klassischen Bild des urbanen englischen Mannes stehen, der von den Genderkonventionen dieser Zeit verfolgt wurde.¹⁹⁰

Als typischer Gentleman, für den die britische Kultur bekannt ist, zeigt Peter Cushing in seiner Version von Holmes auch die traditionellen Werte wie beispielsweise Ehre, Mut sowie physische und mentale Stärke im Umgang mit seinen Mitmenschen und Kontrahenten. Um zu

¹⁸⁴ Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 197.

¹⁸⁵ Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 198.

¹⁸⁶ Kent. Gender and power in Britain. 154.

¹⁸⁷ Vgl. Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 195-198.

¹⁸⁸ Kent. Gender and power in Britain. 154; Und Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 195.

¹⁸⁹ Kent. Gender and power in Britain. 155.

¹⁹⁰ Kent. Gender and power in Britain. 155; und, Baden-Powell, Robert. *Scouting for Boys*. London 1908.

einem Mann, der für das Vereinigte Königreich kämpfen wird, aufgezogen zu werden, sollte man diese Qualitäten in der Erziehung berücksichtigen und versuchte weiters auch, alles Feminine von deren Leben fernzuhalten. Bei der Erziehung der Kinder sei hier auch die Aufmerksamkeit der Mutter gefragt, die gegenüber ihren Kindern keine Ignoranz zeigen sollte, da das zum physischen und psychischen Verfall der Gesellschaft führen soll.¹⁹¹ Dass die Kindererziehung Aufgabe der Mutter war, wird auch in dieser Episode von Sherlock Holmes verdeutlicht, in der lediglich Mrs. Charpentier anwesend ist, die gemeinsam mit ihren beiden Kindern das Haus führt. Mr. Charpentier wird in dieser Episode nicht erwähnt, was bedeuten könnte, dass er entweder bereits verstorben war, oder aber ganztätig arbeiten musste. Demnach sollen sich die Briten auch ein Beispiel an den Deutschen nehmen, bei denen sich die Frauen hauptsächlich um die Kinder, Küche und die Kirche kümmerten.¹⁹²

Bei der Erziehung der Kinder wurden die Umstände des Haushalts und der Umwelt eines Londoner Haushalts generell ignoriert, was es für Familien aus der Arbeiterklasse oder der unteren Mittelklasse oft erschwert hat, ein ruhiges Leben zu führen. Generelle Armut, eine Verschmutzung der Abwassersysteme und verdreckte Straßen waren nur einige der Probleme, mit denen die Familien zu kämpfen hatten. Gesetze, die dazu gedacht waren, die Frauen bei der Erziehung der Kinder zu unterstützen, wurden oft von Beamten und Inspektoren missbraucht, die den Erzieherinnen dabei helfen sollten, diese Gesetze umzusetzen. Finanzielle Probleme verschärfen die Situation nur, da die britischen Männer der viktorianischen Zeit meist einen Teil des Verdienstes für sich behalten haben, um sich die traditionell üblichen Luxusgüter, wie beispielsweise Tabak, leisten zu können.¹⁹³ Das London, das in Safrans Verfilmung von Sherlock Holmes gezeigt wird, wirkt in den wenigen Szenen, die auf den Straßen spielen jedoch sehr sauber und gepflegt, und sogar leerstehende Häuser, wie jenes, wo Drebber ermordet wird, weisen keine der oben genannten Probleme auf. Auch die Pension der Familie Charpentier, sowie die Wohnung von Holmes und Watson, die zumindest teilweise dem Canon entsprechend chaotisch scheint, wirken hier durchaus gepflegt. Die strikte soziale Trennung, sowie die Probleme, mit denen die Londoner Arbeiter- und Mittelschicht zu kämpfen hatte, werden hierbei ignoriert, wenn es darum geht, das Bild einer hegemonialen männlichen Dominanz zu schaffen.¹⁹⁴

¹⁹¹ Kent. Gender and power in Britain. 156.

¹⁹² Kent. Gender and power in Britain. 156.

¹⁹³ Kent. Gender and power in Britain. 157.

¹⁹⁴ Vgl. Safran. Sherlock Holmes. A Study in Scarlet.

Abgesehen von den Umständen, rund um die Stellung und die Erziehung der Männer in der viktorianischen Zeit, die die Bildung einer dominanten Form von Männlichkeit unterstützten, war auch der Status der Ehe und des Femininen vielen Änderungen ausgesetzt.

4.4.4 Ehe im viktorianischen England

Männlichkeit wird in Safrans Adaption von Sherlock Holmes auch über das Zusammenleben von Männern mit Frauen definiert. Es gibt Szenen, in denen sich ein Mann über seine Dominanz gegenüber einer Frau definiert. Die endgültige Kontrolle über diese will er in diesem Fall durch eine Hochzeit besiegeln, was jedoch durch das Eingreifen eines zweiten Mannes verhindert wird. Das Heiraten kommt in diesem Fall nur dem Erwerb von Waren gleich, und wird durch Drebbers Persönlichkeit als Alkoholabhängiger noch unterstützt.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Konzept der Ehe von diversen Seiten in der britischen Gesellschaft attackiert. Die Hochzeit und das Aufziehen der Kinder wurden als wichtigstes Element der Weiblichkeit dargestellt und Frauen sollten als ihr natürliches Schicksal erachten, die Familie in die nächste Generation führen zu können.¹⁹⁵ Zu dieser Zeit wurden Frauen in diversen Medien als „angel in the house“ bezeichnet, was dieses Rollenbild der Ehefrau und Mutter noch weiter verstärkt hat. Die Ehe war die Sphäre, in der Mann und Frau ihre Liebe zueinander ausleben konnten und stand daher stark im Kontrast zur Prostitution, in der Eigenschaften wie Gier und Korruption die Interaktionen zwischen Männern und Frauen dominierten.¹⁹⁶ Aufgrund der männlich dominierten Gesellschaft dieser Zeit wurden Frauen, die sich weigerten zu heiraten, oder aus anderen Gründen keinen Partner fanden, oft als Versagerinnen deklariert, was den Drang zur Hochzeit oft erhöht hat.¹⁹⁷

Der Stellenwert des Heiratens wird auch in Safrans Adaption von „A study in Scarlet“ klar dargestellt. Drebbler versucht hier Alice Charpentier als sein Eigentum zu gewinnen, indem er ihr verspricht, dass sie reich sein wird und er sie sogar nach Amerika mitnehmen würde.¹⁹⁸ Nachdem sie sich weigert, ihn aus freien Stücken zu heiraten, bietet er ihrer Familie als Gegenleistung Geld an, was wiederum zeigt, dass Drebbler Frauen mit seinem Eigentum gleichstellt. Dadurch soll man auch erkennen, dass sich seine Frau unterordnen sollte, wie es im viktorianischen England durchaus noch üblich war. In den 1890er Jahren entsprach es der Normalität, dass die Ehe patriarchalisch geregelt war. In den ersten Jahren nach dem ersten

¹⁹⁵ Kent. Gender and power in Britain. 161.

¹⁹⁶ Kent. Gender and power in Britain. 161.

¹⁹⁷ Kent. Gender and power in Britain. 161.

¹⁹⁸ Safran. Sherlock Holmes: A Study in Scarlet.

Weltkrieg sollte die Ehe durch diverse Gesetzesentwürfe gleichgestellt werden. Diese wurden über Jahrzehnte von Aktivistinnen und Aktivisten gefordert. Deren Umsetzung und das Übergehen auf ein System, das die Ehe mehr als eine gleichgestellte Beziehung und Partnerschaft erachtet dauerte jedoch bis 1923.¹⁹⁹

Im Gegensatz zur Partnerschaft zwischen Mann und Frau, werden gleichgeschlechtliche Partnerschaften hier nahezu ignoriert. Das Zusammenleben von Sherlock Holmes und John Watson wird weder kommentiert, noch kritisiert, was darauf schließen lässt, dass die Drehbuchautoren, sowie der Regisseur, diesen Aspekt der männlichen Partnerschaft bewusst ignorieren, oder aber ihn gar nicht erst in den Fokus stellen wollten. Homosexualität, beziehungsweise jegliche homosexuelle Kontakte waren zu der Zeit von Königin Viktoria, in der dieses Abenteuer von Sherlock Holmes spielt, strikt untersagt. Homosexualität und der Begriff von Männlichkeit wurden in Frage gestellt, was auch dazu führte, dass sich die Definition von femininen Männern änderte, die bis dahin einfach nur zu viel Zeit mit Männern verbracht hätten. Feminine Männer seien nach dieser neuen Begrifflichkeit Männer, die sexuelle Kontakte mit anderen Männern pflegten.²⁰⁰ Während homosexuelle Männer verfolgt wurden, wurden diese Kontakte zwischen Frauen oft einfach nur geleugnet, obwohl es durchaus intime Freundschaften zwischen Frauen gegeben hat. Diese Beziehungen wurden oftmals sogar unterstützt, da es sich hierbei im Glauben der viktorianischen Bevölkerung lediglich um unschuldige, platonische Freundschaften handeln konnte.²⁰¹

Wissenschaft und Skepsis

Neben den Problemstellungen der Genderthematik war auch das Interesse rund um die Wissenschaften und Religion ein wichtiges Thema zur Zeit der Jahrtausendwende in Großbritannien. Dieses Interesse galt besonders der menschlichen Existenz und welchen Platz sie in unserer Welt einnimmt.²⁰² In dieser Zeit wurde der klassische religiöse Glaube langsam durch rationale Wissenschaft ersetzt, woran vor allem die obere Mittelklasse sowie die Universitäten von Oxford und Cambridge beteiligt waren. Die Religiosität konnte aber nicht

¹⁹⁹ Kent. Gender and power in Britain. 161.

²⁰⁰ Kent. Gender and power in Britain. 162.

²⁰¹ Kent. Gender and power in Britain. 162

²⁰² Scott-Zechlin, Ariana. „But It’s the Solar System!” Reconciling Science and Faith Through Astronomy.” In: *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*. Busse, Kristina und Louisa E. Stein. Jefferson 2012.

ganz aus den Köpfen der britischen Bevölkerung verbannt werden, was besonders in der Mittelschicht oft für Zweifel an der momentanen Weltanschauung geführt hat.²⁰³

Viele der Adaptionen des Sherlock Holmes Canons versetzen das Publikum wieder in diese Zeit und lassen die Fragen offen, wie der Detektiv mit dieser Thematik umgeht. In Safrans Adaption wird dieses Element zur Gänze ignoriert, was dadurch auch einen großen Teil von Sherlock Holmes Eigenschaften nicht näher erklärt. Die Geschichte rund um Watson und Holmes Begegnung und den Beginn derer Freundschaft wird ausgelassen, was vermuten lässt, dass sich die Produzenten der Episode nicht mit der prekären Situation auseinandersetzen wollten. Im Original erkennt Watson den Scharfsinn von Holmes und entscheidet sich aufgrund dessen dazu, mit ihm eine Wohnung zu teilen.²⁰⁴ Auch die Tatsache, dass hier zwei Männer unter einem Dach leben, ignorieren die Filmemacher in dieser Adaption, was auf die Situation in den Entstehungsjahren hinweisen könnte. Die 1960er Jahre waren geprägt von Protesten um die Rechte homosexueller Personen und es scheint, dass Safran hier bewusst jegliche Anspielungen auf Holmes und Watsons Beziehung verzichtet.

Ein weiteres Merkmal, auf das Safran scheinbar bewusst verzichtet, ist Sherlock Holmes regelmäßiger Drogenkonsum in Form von Kokain und Opioiden.²⁰⁵ Das alltägliche Drogenproblem des sonst scheinbar genialen Detektivs findet in vielen modernen Adaptionen Beachtung, fehlt jedoch in dieser Adaption. Man findet hier lediglich Szenen, in denen Cushing als Pfeife-rauchender Detektiv gezeigt wird.²⁰⁶ In Safrans Adaption werden lediglich Holmes positive Seiten gezeigt und in den Vordergrund gestellt, während seine negativen Seiten, die besonders in den Literaturvorlagen und den moderneren Adaptionen im Fokus stehen, ignoriert werden. Die Tatsache, dass Holmes aber genau aus diesem Grund so erfolgreich bei den Massen ankommen zu scheint, wird hierbei ignoriert.²⁰⁷

Sherlock Holmes wurde in der viktorianischen Zeit eine Rolle zuteil, in der er als Schutzpatron des Vereinigten Königreichs auftreten sollte. Doyle schuf ihn als Detektiv, der die Wissenschaft über den Glauben stellt, und trotz alltäglicher und persönlicher Probleme dieser Zeit immer noch seine Arbeit leistet und das Land beschützt. Dieser Charakter des Beschützers zeichnet auch die Erziehungsmethoden und die Werte dieser Zeit aus, die junge Männer zu

²⁰³ Gilmour, Robin. *The Victorian period: The intellectual and cultural context of English literature, 1830 –1890*, New York 1993: 73.

²⁰⁴ Vgl. Arthur C. Doyle. *A Study in Scarlet*. Minneapolis 2016.

²⁰⁵ Vgl. diverse Geschichten aus dem Sherlock Holmes Canon. U.a. Arthur C. Doyle. *A Study in Scarlet*.

²⁰⁶ Safran, Sherlock Holmes, 00:38:00.

²⁰⁷ Scott-Zechlin. But It's the Solar System. 58; und Frank, Lawrence. *Victorian detective fiction and the nature of evidence: The scientific investigations of Poe, Dickens and Doyle*. New York 2003.

erfüllen hatte, was Sherlock Holmes, und in weiterer Folge auch Watson, als ein Vorbild für viele Männer dieser Zeit auszeichnete. Die Problematiken, die in Safrans Adaption des Materials gezeigt werden, wären also durchaus relevant und authentisch für die Zeit um die Jahrtausendwende in Großbritannien gewesen. Im folgenden Abschnitt wird nun näher darauf eingegangen, ob das Gezeigte auch für die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts Relevanz hatten, oder ob sich Safran und seine Produzenten voll auf die Authentizität der viktorianischen Zeit verlassen haben.

4.4.5 Die Revolutionären 60er

Die aufstrebende Wirtschaft und der vergleichbar relativ hohe Reichtum der 1950er Jahre setzte sich auch in den frühen 60er Jahren fort. Dadurch bildeten sich in diversen Teilen der Bevölkerung verschiedene, zum Teil auch die Gesellschaft störende, Strömungen der Jugendkultur. Der generelle Trend der Bewegung bewegte sich hierbei eher in Richtung der jungen Popmusik, die sich um die Bands wie die Beatles oder die Rolling Stones gebildet haben.²⁰⁸ Es war nicht ausschlaggebend, ob die Leute sich der Rock- und Popmusik dieser Bands, oder dem Punk widmeten, den die Sex Pistols in den späteren präsentierten, sondern, dass es eine Bewegung gab, die sich von den elitären Literaten entfernte und dadurch immer mehr zu einem Phänomen der Mittelschicht wurde. Sowohl Männer als auch Frauen waren Teil dieser Bewegungen und suchten in ihnen einen Ausweg aus der ewig scheinenden Misere zu finden. Die traditionellen Werte der viktorianischen Zeit wurden hier genauso verhöhnt wie die erst kürzlich entstandene Nachkriegsideologie.²⁰⁹ Die Markenzeichen dieser Bewegungen waren neben der Musik auch die Experimentierfreudigkeit mit den modernen Drogen dieser Zeit sowie das Ausloten neuer Grenzen im Bereich der sexuellen Konventionen, was besonders in den konservativen Teilen der Bevölkerung für Bedenken sorgte.²¹⁰

Im Gegensatz zur Popkultur, die zu dieser Zeit ein eher androgynes, wenn nicht sogar feminines Bild, verkörpert hat, war der Stil der Rockmusik geprägt von aggressiven und teilweise antifeministischen Textzeilen, die sich gegen wohlhabende Frauen richteten. Hierbei wurden vor allem die Oberflächlichkeit der damaligen weiblichen Bevölkerung und der reine Fokus auf das Dasein als Mutter kritisiert.²¹¹ Die sexuelle Revolution der 1960er Jahre sprach sich zwar gegen altmodische Rollen aus, die vorherrschende Einstellung gegenüber der Sexualität änderte sich jedoch nur sehr langsam. Das führte auch dazu, dass sich der Lebensstil

²⁰⁸ Kent. Gender and power in Britain. 215.

²⁰⁹ Kent. Gender and power in Britain. 215.

²¹⁰ Vgl. Kent. Gender and power in Britain. 215-227; und Schmale. Geschichte der Männlichkeit. 250-270.

²¹¹ Kent. Gender and power in Britain. 215.

der 60er Jahre, vor allem in Bezug auf das sexuelle Leben der Bewohner stark verändert hat, führte auch zu Phänomenen, wie dem „wife swapping“, wie es Kent bezeichnet. Dieses Konzept beschreibt den regelmäßigen Austausch der Partnerin durch den Mann.²¹²

Das hier beschriebene „wife swapping“ findet man auch in Safrans Sherlock Holmes Episode. Enoch Drebbler, der in den ersten Minuten der Folge ermordet wird, ist dafür bekannt, Frauen zu verführen, und diese nach kurzer Zeit wieder auszutauschen. Der Mord an ihm wird für die Zuschauer zu einem moralischen Dilemma. So stellt man sich nach der Auflösung des Falls durch Sherlock Holmes die Frage, ob die Motive des Mörders, Rache an Drebbler zu nehmen, dessen moralische Vergehen etwa ausgleichen könnten. So kann man argumentieren, dass die Verführung von Alice Charpentier und der damit verbundene Versuch, sie käuflich zu erwerben, weniger schwer wiegt, als der anschließende Mord, und dass Drebbler somit nur wiederfahren ist, was er verdient hatte. Hierbei stellt sich die Frage, ob die Produzenten dieses Element bewusst gewählt haben, da es dem Zeitgeist des Produktionszeitraums entsprach, oder ob sie die literarische Vorlage einfach so genau wie möglich umsetzen wollten.²¹³ Die Szenen, die Drebblers Annäherungsversuche an Alice beschreiben, haben auch durchaus einen voyeuristischen Charakter, da es wirkt, als würde es Alice, die zumindest im Dialog gegen das Vorgehen ihres Gegenübers ist, gefallen, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, was man auch darauf zurückführen kann, dass sich die Konsequenzen, die einer ehelosen, sexuellen Beziehung folgen, in den 60er Jahren stark geändert haben.

Die Verfügbarkeit der Pille für die Frau und das legale Recht zur Abtreibung erleichterten es Frauen sexuelle Beziehungen einzugehen, ohne dabei ein großes Schwangerschaftsrisiko einzugehen. Dadurch wurde es jedoch nicht nur Frauen ermöglicht, leichtere Entscheidungen bei der Partnerwahl einzugehen, sondern es ermöglichte auch Männern, mehr Druck auf diese auszuüben und sich dadurch wiederum selbst in den Mittelpunkt der sexuellen Beziehung zu stellen.²¹⁴ In *A Study in Scarlet*, Drebbler stellt sich und seine Wünsche wiederum über die der Frauen, die er verführen will, und sieht sie als materielles Gut, dass er nach Belieben benutzen und tauschen kann. Obwohl sich die Umstände um das Zusammenleben und die Einstellung gegenüber den verschiedenen Formen von Beziehungen teilweise drastisch verändert haben, sind konsequente Änderungen im Verhalten der Männer und Frauen erstmals noch

²¹² Vgl. Kent. *Gender and power in Britain*. 215.

²¹³ Vgl. Safran, *Sherlock Holmes*.

²¹⁴ Vgl. Kent. *Gender and power in Britain*. 215; und Schmale. *Geschichte der Männlichkeit*. 256-266.

ausgeblieben. Dementsprechend haben immer noch viele geheiratet und haben die meiste Zeit ihres Lebens in einer gemeinsamen Beziehung verbracht.²¹⁵

Neben den Revolutionen und Aufständen, die für die Rechte der Frauen kämpften, gab es gleichzeitig auch Bewegungen, die den sozialen Status, das politische System oder die generelle Rollenverteilung in Großbritannien angriffen. Zusätzlich zu den Gruppen, die für Frauenrechte kämpften, fand man die „Black Power“-Gruppierungen, sowie „Gay rights“-Aktivisten, die das traditionelle Königreich und dessen Werte verändern wollten. Diese Bewegungen verzeichneten bereits in den 1960er Jahren erste Erfolge, was dazu führte, dass man gegenüber homosexuellen Männern und Frauen immer offener und toleranter gegenübergetreten ist. Bereits in den frühen 70er Jahren bildeten sich so eigene Gruppierungen und Subkulturen in der Gesellschaft, die es diesen Menschen ermöglichte, ihre Neigungen ohne Furcht vor Verfolgung auszuleben.²¹⁶

Diese Bewegungen und Subkulturen förderten die Entwicklung von alternativen Normen und Darstellungen für Männlichkeit und Weiblichkeit und forderten damit die traditionellen Wertvorstellungen und Stereotype der 1950er Jahre heraus. In dieser Zeit entwickelten sich dagegen auch Stimmen, die den alternativen Subkulturen vorwarfen, den moralischen Verfall, der in Großbritannien zu herrschen schien, zu beschleunigen und zu unterstützen. Eine junge Generation, in Kombination mit der steigenden Immigration bedrohte hier die konservative Elite Englands. Aus diesem Grund wurden diese Gruppierungen oft auch als „non British“ bezeichnet, um zu verdeutlichen, dass sie nicht die damalig üblichen Wertvorstellungen entsprachen.

Dementsprechend wird auch der Sherlock Holmes dieser Zeit nicht sonderlich liberal präsentiert. Neben James Bond gilt er oft als Vorbild für den typischen britischen Gentleman. Daher verkörpert er in vielen Adaptionen oft die dominante Form von Männlichkeit. Auch in dieser Version von 1968 wird Sherlock Holmes hier eher als traditioneller britischer Mann dargestellt. Die Probleme, mit der die junge Generation dieser Zeit zu kämpfen hatte, werden in den Szenen fast ganzheitlich ignoriert. Dagegen werden konservativen Wertvorstellungen noch verstärkt, indem die dominante, hegemoniale Männlichkeitsform über das Feminine, beziehungsweise auch weniger dominante Männlichkeitsformen triumphiert, wie das in den

²¹⁵ Vgl. Kent. Gender and power in Britain. 215.

²¹⁶ Vgl. Kent. Gender and power in Britain. 215-217.

Szenen mit Drebber, und später auch bei der Festnahme von Jefferson Hope durch Holmes und die Polizei festgehalten wird.²¹⁷

4.4.6 Ein klassischer Erfolg

Trotz, oder besser gesagt, aufgrund der Tatsache, dass Peter Cushing in seiner Rolle als Sherlock Holmes die konservativen, traditionellen Werte des etablierten britischen Gentlemans verkörpert, war die Serie zur Zeit ihrer Originalausstrahlung erfolgreich. Die Serie ist nicht komplett erhalten, was es schwierig macht, eine gesamtheitliche zeitgenössische Rezension zu finden. Diversen Zeitschriften und Online Medien²¹⁸ loben zumindest Peter Cushings ersten Auftritt als Detektiv in den „Hounds of Baskerville“, das noch etwa 10 Jahre vor diesem Auftritt als Sherlock Holmes gedreht wurde.

Aus heutiger Sicht lässt sich die Relevanz der gezeigten Darstellungen für Männlichkeit durchwegs als veraltet darstellen. Die Rolle des Mannes als Beschützer der Frau und Herr im Haus wurde im Verlauf der Gleichberechtigung und Gleichstellung immer weiter aus der Gesellschaft gedrängt. Die Revolutionen und Bewegungen, die in den 1950er Jahren begonnen haben, haben also ihre Ziele zumindest in den meisten Bereichen des Lebens erreicht und konnten mitunter dafür sorgen, dass sich das traditionelle, militaristische Männlichkeitsbild zumindest teilweise geändert hat.

Ein weiteres Indiz dafür, dass diese Version von Sherlock Holmes als veraltet bezeichnet werden kann ist die Tatsache, dass es vor allem in den letzten 15 Jahren vermehrt zu diversen Reboots und neuen Adaptionen des kultigen Detektivs gekommen ist, worauf das nächste Kapitel in dieser Arbeit näher eingehen wird.

4.5 Sherlock (2010)

Mit Sherlock wird in diesem Teil der Arbeit eine der modernsten Sherlock Holmes Adaptionen analysiert. Die Serie wurde im Zeitraum von 2010-2017 produziert, wobei sich diese Arbeit auf eine Analyse der ersten Folge aus der Staffel von 2010 beschränken wird. Die Produzenten Steven Moffat und Mark Gatiss haben im Auftrag des BBC das traditionelle Setting von Sherlock Holmes aus der viktorianischen Ära genommen und es in ein modernes London gepackt. Die im folgenden analysierten Szenen dieser Serie stammen aus der Pilotepisode der ersten Staffel und beschreiben somit auch das erstmalige Treffen von Sherlock Holmes und

²¹⁷ Vgl. Safran. Sherlock Holmes.

²¹⁸ Vgl. Variety Staff. *The Hound of the Baskervilles*, 1958. Abgerufen unter: <<https://variety.com/1958/film/reviews/the-hound-of-the-baskervilles-2-1200419281/>> am 01.11.2019; und IMDB. Sherlock Holmes. Abgerufen unter: <https://www.imdb.com/title/tt0163492/?ref_=fn_tt_tt_10> am 01.11.2019.

Watson und begleiten die beiden durch die Geschichte, die auch im literarischen Kanon als die erste unter den Holmes Geschichten gilt.

4.5.1 Sherlocked

Bereits in der ersten Szene von Sherlocks „A Study in Pink“ wird klar, dass es sich hierbei um eine moderne Adaption der literarischen Vorlage handelt. In der Rückblende, die John Watsons Alpträume zeigen, sieht man moderne, kriegerische Handlungen, die direkt das Bild eines Soldaten vermitteln sollen.²¹⁹ In diesen Szenen werden nur Männer erkenntlich dargestellt, was verdeutlichen soll, dass es sich beim Thema Krieg um eine Angelegenheit zwischen Männern handelt. John Watson leidet in diesen Szenen an einer posttraumatischen Belastungsstörung, aufgrund derer er auch therapeutisch behandelt wird. In der Szene wird direkt gezeigt, dass es sich bei John um einen Arzt handelt, der im Dienst des Britischen Militärs in Kriegsgebieten tätig war. In diesen Szenen findet man vor allem veraltete Darstellungen von Männlichkeit, die einen militaristischen Charakter verfolgen, wie die Neigung zur Gewalt, was durch die Pistole²²⁰ verdeutlicht wird. Im Fall von Watson wirkt es so, als ob ihn diese männlichen Stereotype und Wertvorstellungen, die ihm im Krieg begegnet sind, langsam, aber sicher zerstören würden. Seine Therapeutin verdeutlicht das mit den Worten „John, you’re a soldier. It’s gonna take you a while to adjust to civilian life.“²²¹, woraufhin er nur antwortet, dass nichts Außergewöhnliches mit ihm passiert. Man kann hier erkennen, dass Watson noch sehr an konservativen Wertvorstellungen festzuhalten scheint.

Direkt nach dem ersten Treffen mit Sherlock Holmes, das im Gegensatz zur älteren Adaption von 1968 nicht ignoriert wird, beginnt Watson damit, sich über das Internet Informationen über Sherlock zu besorgen.²²² Während des ersten Treffens wird bereits klar, dass zwischen den beiden eine seltsame Dynamik entsteht, die für keinen von ihnen abstoßend wirkt, sondern vielmehr eine gewisse Anziehungskraft bietet. Die Szene bietet dem Publikum auch direkt den Einstieg in die Thematik von Sherlocks Deduktion, die, wie zu einem späteren Zeitpunkt der Episode klar wird, nicht vollkommen ohne Fehler bleibt. In dieser Szene wird das Bild meist aus einer Perspektive gezeigt, die einen sogenannten „Shoulder Shot“ zeigt. Dieser vermittelt einerseits die Perspektive einer der Personen, obwohl man auch gleichzeitig körperliche Reaktionen von dieser sehen kann. In diesem Fall zeigt sie noch eine gewisse Distanz zwischen

²¹⁹ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:00:00 – 00:02:00.

²²⁰ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:01:30.

²²¹ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:02:00.

²²² McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:12:30.

den beiden, was darauf zurückzuführen ist, dass die Personen noch nicht miteinander vertraut sind, was vor allem beim Analysieren ihrer Beziehung interessant wird.

Direkt im Anschluss an die Szene besichtigen die beiden ihre zukünftige Wohnung in der Baker Street in London.²²³ In dieser Szene findet man bereits die ersten Anspielungen auf eine erotische Beziehung zwischen den beiden Charakteren.

MRS. HUDSON: What do you think then, Dr Watson? There's another bedroom upstairs if you'll be needing two bedrooms.

JOHN: Well, of course we'll be needing two bedrooms.

MRS. HUDSON: Oh, don't worry – there's all sorts round here. Mrs. Turner next door's got married ones.²²⁴

Mrs. Hudson, die durch ihr Auftreten fast ein bisschen altmodisch und konservativ wirken mag, zeigt sich hier jedoch durchaus liberal, was die Stimmung im Großbritannien dieser Zeit widerspiegelt. Auch die Kameraeinstellung und die Schauspielleistung von Una Stubbs deuten hier auf eine Beziehung hin, da die Einstellung hier auch schnell zwischen Sherlock und John wechselt, ohne Mrs. Hudson aus dem Bild zu drängen. Neben der ersten Erwähnung der Beziehung zwischen den beiden, kann man auch direkt Requisiten finden, die auf eine traditionelle, männliche Charakterisierung hindeuten, wie beispielsweise die bestehende Unordnung oder das Kissen, auf dem die Flagge Großbritanniens abgebildet ist.²²⁵ Die britische Flagge kann als Zeichen für den traditionellen, britischen Gentleman gesehen werden, der in der Vergangenheit oft als britisch, weiß und aus der oberen Mittelklasse stammend beschrieben wurde.

Im weiteren Verlauf der Szene wird die vermeintlich romantische Beziehung zwischen John und Sherlock ein weiteres Mal von Mrs. Hudson angesprochen, die Sherlock mit ihrem eigenen, verstorbenen Mann vergleicht, während John eher ruhigere, feminine Züge zeigt, was sie mit dem Satz „[...] you're more the sitting-down type“ zum Ausdruck bringt.²²⁶ Daraufhin reagiert John eher aufgeregt und aggressiv, als mit der üblichen, ruhigen Manier, die man von ihm bis jetzt gewohnt war. Diese Aussage dürfte traditionelle, männliche Züge in ihm wecken, die er, wie Sherlock nur Sekunden später feststellt, vermisst.²²⁷

²²³ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:12:30 – 00:15:00.

²²⁴ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, „A Study in Pink“ 2010.

²²⁵ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:14:15.

²²⁶ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:16:00.

²²⁷ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:16:30.

In der folgenden Szene wird die Beziehung zwischen Sherlock und John das erste Mal etwas abfällig bewertet. Inspector Donovan nennt die beiden „Kollegen“, und betont damit, dass es für einen Soziopathen, wie sich Sherlock Holmes in der Serie selbst bezeichnet, nicht möglich sei, einen Freund auf lange Sicht zu halten. Besonders auffällig an dieser Szene ist, dass Sherlock bewusst auf ein Deodorant für Männer hinweist, dass er an Inspektor Donovan feststellen kann. Damit will man darauf aufmerksam machen, dass Sherlock ein Detektiv ist, vor dem Männer und Frauen gleichermaßen nur wenig verstecken können, was jedoch in Kontrast zu Sherlocks fälschlicher Deduktion von Johns Schwester, die er als Bruder bezeichnet hat, steht.²²⁸

Beim Begutachten der Leiche in der nächsten Szene ist sofort auffällig, dass alle Personen, mit der Ausnahme von Sherlock, Schutzanzüge tragen müssen. Der Elitismus, der hierbei gezeigt wird, ist vergleichbar mit dem eines Dandys aus dem 19. Jahrhundert. Die Signifikanz des Dandys spielt in der Konstruktion von Männlichkeit, besonders der von Sherlock und seinem Bruder Mycroft, den man in der folgenden Szene kennenlernen wird, eine wichtige Rolle, wie später in diesem Kapitel beschrieben wird.

Folgend auf diese Szene wird dem Publikum die Relevanz der technischen Mittel in Sherlock bewusst. Das Läuten eines Telefons in einer öffentlichen Telefonzelle und die Tatsache, dass die Kameras von einem Mann gesteuert werden können, wirkt in erster Linie als eine Bedrohung für John, dessen Männlichkeit in der Szene wiederum betont wird, da er einen mutigen Soldaten darstellt. Der Hinweis auf die Dummheit eines Soldaten soll hier wiederum traditionelle Eigenschaften eines Mannes aufbrechen. Auch die Darstellung von Mycrofts und Johns Gespräch wirkt eher wie eine Demonstration von Macht, als ein Gespräch zwischen Kollegen. Man merkt in vielen der Darstellungen, dass oft auf John herabgesehen wird, als wäre er ein gebrochener Mann, der jemanden braucht, nach dem er sich richten kann.²²⁹ Mycroft, ähnlich wie Sherlock, analysiert John und erklärt ihm, dass er nicht wie viele Männer ist, die vom Krieg gebeutelt aus diesem zurückkommen, sondern den Nervenkitzel vermissen, und deshalb versuchen, sich diesen auf andere Arten zu holen.

In „A Study in Pink“ kann man auch das vermeintliche Aufkommen einer neuen Art von Männlichkeit erkennen. Sherlock verkörpert eine Art von Mann, der seine Sorgen im Drogenrausch vergessen will. Drauf deuten in dieser Folge zuerst die Aussage, wonach der

²²⁸ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:22:45.

²²⁹ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:36:00 – 00:40:00

beschriebene Fall ein „three patch problem“ sei, und die folgende Szene, in der Sherlock Holmes indirekt John gegenüber seine Drogenabhängigkeit gesteht, als deren Wohnung von der Polizei durchsucht wird, um den pinken Koffer zu finden.²³⁰ Im Original spricht Doyle noch von einem „three pipe problem“ was darauf deuten lässt, dass sich auch die Art der Drogen, die Männer zur Erholung verwenden, auch geändert hat. Das würde bedeuten, dass der Tabak von früher mit Nikotinplastern und Alternativen getauscht wurde. Die Beschreibung des pinken Koffers, der von einem Mann unmöglich offen auf der Straße transportiert werden kann, zieht erneut Aufmerksamkeit auf veraltete, traditionelle Definitionen von Männlichkeit und deren Dekonstruktion.

Eine weitere Szene, die auf die Beziehung zwischen den beiden Hauptpersonen eingeht, und des Weiteren auch Aufschlüsse über Sherlocks Definition von Gender und Sexualität gibt, ist die erste Szene, in der die beiden auf gemeinsame Verbrecherjagd gehen. Dabei missverstehen sich beide als homosexuell und vom jeweils anderen angezogen, was in diesem Fall von beiden jedoch auch schnell wieder dementiert wird. Sherlocks Männlichkeit wird zwar im Verlauf der Episode nicht direkt in Frage gestellt, jedoch wird er des Öfteren von den anwesenden Personen als verrückt, oder krankhafter Mann, mit einem speziellen, sexuellen Fetisch in Bezug auf Kriminalfälle bezeichnet. Dabei fallen Bezeichnungen wie „Psychopath“ oder, dass er sexuelle Gratifikation daraus bekommt, Mörder zu fassen. Diese Kommentare kommen meist von anderen Polizisten, denen er durch seine Auffassungsgabe oft hilft, einen Fall zu lösen. Er selbst, bezeichnet sich dabei jedoch wie folgt:

JOHN: You don't have a girlfriend, then?

SHERLOCK: Girlfriend? No, not really my area.

JOHN: ... Oh, right. Do you have a boyfriend? Which is fine, by the way.

SHERLOCK: I know it's fine.

JOHN: So, you've got a boyfriend, then.

SHERLOCK: No.

JOHN: Right, okay. Fine. You're unattached. Like me.

SHERLOCK: John, ... I think you should know that I consider myself **married to my work** and while I'm flattered, I'm really not looking for any...

JOHN: No, I'm... not asking. No. I'm just saying. It's all fine.

SHERLOCK: Good. Thank you.²³¹

²³⁰ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:36:30; und McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 01:00:00.

²³¹ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010. 00:49:30 – 00:53:00. (meine Hervorhebung).

Die Kameraführung in dieser Szene ist wiederum interessant, da sie ein Bild vermittelt, das mit dem Dialog hier nicht übereinstimmt. Die Kameraeinstellung, die beide Charaktere abwechselnd auf einem ähnlichen Niveau zeigt, lässt vermuten, dass die Beziehung zwischen ihnen zu einem Höhepunkt kommt, was der Dialog jedoch sofort verhindert. Sherlock bezeichnet sich in dieser Szene gleichzeitig als Workaholic und asexuell in einem Satz, was in Anbetracht der vielen Szenen, in denen Sherlock und John Zeit miteinander verbringen, und die Situationen, in denen sie sich wiederfinden, interessant wirkt, besonders, wenn man an andere Adaptionen der Serie denkt, in denen die Beziehung der beiden mit weit weniger erotischem Unterton dargestellt wird.

In mehreren Szenen von „A Study in Pink“ wird die Verwendung von modernen Medien und technischen Geräten angesprochen, sei es in Zusammenhang mit Mycrofts Machtdemonstration, Johns Interesse an Sherlock Holmes und dessen Präsenz im Internet oder auch die finale Entlarvung des Mörders, der durch ein modernes System zum Wiederfinden eines verlorenen Smartphones gefunden wird. Die Kontextualisierung dieser Darstellungen im Film und ihre Relevanz für die heutige Gesellschaft werden in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels behandelt, wobei zuerst die verschiedenen Definitionen von Männlichkeiten betrachtet werden, bevor danach die Beziehung zwischen Sherlock und John interpretiert wird. Zuletzt befasst sich das Kapitel mit der Relevanz des Dandy und der zeitgenössischen Rezension der Serie.

4.5.2 Männlichkeiten der 2000er

Trotz der Tatsache, dass Moffats und Gatiss Sherlock Holmes Adaption mit gleichgeschlechtlichen Beziehungen spielt, gibt die Serie nur wenig Aufschluss darüber, welcher sexuellen Orientierung die beiden Hauptcharaktere zuzuordnen sind. Die beiden Produzenten versuchen nicht, wie viele andere Adaptionen, die Serie zurück in das viktorianische England zu versetzen, sondern wählen gezielt ein modernes London, mit den Problemen, die für die heutigen Zuseher und Zuseherinnen als greifbar erscheinen und Genderkonstruktionen, die einer Zeit entsprechen, in der homophobes Gedankengut keinen Platz mehr in der Gesellschaft haben sollte.

In den 1990er Jahren haben Sozialwissenschaftler wie, unter anderen, Raewyn Connell und Michael Kimmel in vielerlei Hinsicht bewiesen, dass es Männlichkeit in vielen verschiedenen Formen gibt und das Konzept einer hegemonialen Männlichkeit ein Konstrukt ist, das der Vergangenheit angehören sollte. Die beiden Autoren beschreiben, dass Männlichkeit ein fluides Konstrukt darstellt, das in verschiedenen Kulturen zu verschiedenen Zeiten anders

interpretiert werden kann.²³² Obwohl sich die genannten Wissenschaftler hauptsächlich mit der Konstruktion von Männlichkeit in den USA beschäftigt haben, so erklären sie auch, dass das Konstrukt von Männlichkeit in unserer Zeit eine weltumfassende Stellung hat und sich somit auch in dauerndem Wandel befindet. Aus diesem Grund sei es auch nicht möglich beziehungsweise notwendig, Männlichkeit als ein solides Konzept zu definieren, sondern eher als eine Struktur, die sich von einem gemeinsamen Punkt aus in verschiedene Richtungen ausdehnt.²³³ Im Gegensatz zum ehemals hierarchisch organisierten System der Männlichkeit mit einer dominierenden hegemonial-dominierenden Konstruktion, bildet sich hier ein Netz aus verschiedenen Auslegungsformen, die förderlich zur immerwährenden Neuerfindung seiner eigenen Männlichkeit sind.

Das ständige Neudefinieren nimmt hierbei nie ein Ende, was wiederum neue Möglichkeiten und Fragestellungen aus anderen wissenschaftlichen Bereichen aufwirft. So kann beispielsweise der wirtschaftliche Sektor von den Änderungen im Bereich der Männlichkeit profitieren, da neue Produkte oder Marketingstrategien für die Konsumentinnen und Konsumenten relevant gemacht werden oder wie sich der Arbeitssektor neu orientieren muss, um allen Auslegungen gerecht zu werden.²³⁴ Da sich im Fall von Sherlock die historischen Gegebenheiten der Quelle nur geringfügig vom modernen Sleuth-Remake unterscheiden, wird sich dieses Kapitel hauptsächlich mit dem queeren²³⁵ Subtext der Serie befassen, der bereits in der ersten Episode zu finden ist. Die Serie Sherlock wird in keinerlei Hinsicht als explizit queer bezeichnet, jedoch finden sich in der Serie viele Anspielungen auf verschiedene Arten von Beziehungen zwischen Männern und deren Darstellungen, seien diese homosexueller oder doch nur freundschaftlicher Natur.

4.5.3 Ein nicht binärer Sherlock?

Bezugnehmend auf die in der Szenenanalyse mehrmals beschriebene Tatsache, dass Sherlock nicht durchwegs traditionell maskulin und heterosexuell dargestellt wird schreibt auch Carlen Lavigne, dass Sherlock aus vielerlei Blickwinkeln betrachtet werden kann und dass die ständige freundschaftliche Beziehung zwischen ihm und Watson durchaus einen sexuellen

²³² Vgl. Kimmel, Michael; Jeff Hearn und Raewyn Connell. "Introduction." In: *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Kimmel, Hearn, und Connell. Thousand Oaks:CA 2004.

²³³ Vgl. Shaw, Marc E.; Watson, Elwood. *Performing American Masculinities: The 21st-century Man in Popular Culture*. Bloomington 2011: 1-6.

²³⁴ Linstead, Stephen; Pullen, Alison. "Gender as Multiplicity: Desire, Displacement, Difference and Dispersion." *Human Relations* 59.9 2006: 1287–1310.

²³⁵ „Queer“, wird im Folgenden verwendet um gleichermaßen alle Interpretationen und Ausprägungen von LGBT-Formen, von Sexualität und sexueller Orientierung zu beschreiben, die man ansonsten als non-binär bezeichnen würde.

Subtext hat, der durch die dauerhaften Anspielungen auf das vermeintliche sexuelle Verhältnis zwischen den Protagonisten zurückgeht.²³⁶ Dieses Verhältnis wird in der Serie bewusst als eher homosexueller Natur dargestellt und in vielen Fällen durch Humor unterstützt. Lavigne schließt daraus, dass das Publikum dazu angehalten wird, Holmes und Watson als heterosexuelles Paar zu sehen, das die normative Genderkonstruktion der Zeit aufbricht. Die Beziehung zwischen den beiden Männern wird hier oft fälschlicherweise als homosexuelles Paar dargestellt, was schnell zu einem Running Gag in der Serie wird. Trotzdem scheint es, als wollten die Produzenten bewusst auf diese Beziehungen zwischen Männern aufmerksam machen, da es im späteren Verlauf der Serie zu einer ähnlich komplexen Situation zwischen Holmes und seinem Gegenspieler Moriarty kommt.

In diesem Fall stellt sich die Frage, warum das Publikum empfinden könnte, dass Sherlock Holmes und John Watson nur aufgrund einer homosexuellen Beziehung zusammenleben, was durch die andauernden Kommentare anderer Charaktere des Sherlock Holmes Universums, wie beispielsweise Mrs. Hudson oder Inspektor Donovan, bekräftigt wird. Was die beiden miteinander verbindet, bleibt für den Zuseher oder die Zuseherin größtenteils unklar, was wiederum nur die Tatsache bekräftigt, dass die Serie versucht die heteronormative Struktur unserer Zeit in Frage zu stellen.²³⁷ Die Beziehung zwischen den beiden wird oftmals fälschlich als Liebesbeziehung dargestellt, obwohl es sich hier um eine rein freundschaftliche Beziehung handelt, die von der breiten Masse jedoch in dieser Form noch nicht verstanden werden kann.

Trotz des Fokus, der auf dieser Beziehung zwischen beiden Protagonisten liegt, kann man jedoch nicht behaupten, dass es sich bei Sherlock um eine Serie handelt, die Homophobie vollkommen hinter sich gelassen hat. Greer argumentiert hier, dass hierbei bewusst auf soziale Mythen, wie beispielsweise die Sexbesessenheit homosexueller Männer und Frauen, wie auch überdurchschnittlich feminine Männer, verzichtet wird, die in unserer momentanen Gesellschaft noch durchaus vorhanden seien.²³⁸ Die Art, wie mit dieser Beziehung umgegangen wird, markiert hier einen Bruch zu älteren Darstellungen des Kanons, wie man auch am Beispiel der Adaption aus den späten 60er Jahren des 19. Jahrhunderts sehen kann. Obwohl die Serie durchaus als progressiv und optimistisch gesehen werden kann, so entkräftet sie nicht alle Stereotypen, was die Darstellung von Homosexualität betrifft. So kann der

²³⁶ Vgl. Lavigne, Carlen. "The Noble Bachelor and the Crooked Man: Subtext and Sexuality in the BBC's Sherlock." In: Porter, Lynette. *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. London/Jefferson: NC 2012: 13–23.

²³⁷ Vgl. Greer, Stephen. „Queer (Mis)recognition in the BBC's Sherlock". *Adaptation*. 1, 2015: 50-67.

²³⁸ Vgl. Greer. Queer Misrecognition. 51.

scherzhafter Umgang mit der Thematik auch als versteckte Gefühle für eine Beziehung sein, die doch etwas mehr als Freundschaft bedeuten könnte. Auch das unterstützt hier wiederum die fälschliche Bildung von binären Strukturen und damit von Männern und Frauen, die nur am jeweils gleichen Geschlecht interessiert wären.²³⁹

Die Darstellungen von Männlichkeit in Doyles Kanon rund um Sherlock Holmes wurden bereits von Wissenschaftlern wie Joseph Kestner genauer untersucht, wo dieser bereits zum Schluss kommt, dass die vorbestimmten Kategorien und Normen, die Gender als solches definieren, oft nur von wenigen Leuten vollständig erfüllt werden. In der viktorianischen Zeit waren es laut Kestner Eigenschaften wie „white, male and British middle class“²⁴⁰, die Männlichkeit als solche definiert haben. Auch Eve Kosofsky Sedgwick erklärt bereits, dass in Beziehungen zwischen Männern immer ein gewisses Kontinuum existiert, dass sich um Konzepte wie Freundschaft, Rivalität oder diverse soziale Beziehungen dreht.²⁴¹ Im europäischen Kontext wurden diese Konzepte oft noch in Dreiecksbeziehungen gefunden, wo oft zwei Männer um die Gunst der geliebten Frau gekämpft haben. In diesem Kontext sei die Homophobie eines der stärksten Werkzeuge, um Männer gleichermaßen zu kontrollieren und zu manipulieren.²⁴²

Sedgwick argumentiert hier außerdem, dass das Ungewisse, und eine gewisse Angst vor diesem, auch kontrollieren, wie das Publikum auf homosexuelle oder platonische Beziehungen reagiert und diese aufnimmt.²⁴³ Die Darstellungen und die Präsenz von queer Personen im britischen Fernsehen hat sich, wie es auch im modernen London von Gatiss und Moffatt der Fall ist, positiv verändert. So werden heute bereits weitaus öfter queer Personen in Serien und Filmen dargestellt, als dies noch vor 30 Jahren der Fall war. So wurden auch zwei Reportagen im Auftrag des BBC produziert, die dafür argumentieren, dass es mehr Abwechslung bei der Darstellung von „queer“ Personen geben soll und diese als realistisch, authentisch und ausgeglichen dargestellt werden.²⁴⁴ Im Gegensatz zu oftmals erkennbaren Unterschieden bei Konstrukten wie Gender und Herkunft, bietet die sexuelle Orientierung keine sichtbaren Kennzeichen, die zeigen würden, dass eine Person heterosexuelle oder homosexuelle

²³⁹ Becker, Ron. „Guy Love: A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era?“ in: *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Davis, Glyn und Gary Needham. Oxford 2009: 121–140.

²⁴⁰ Vgl. Kestner, Joseph A. *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle and Cultural History*. Aldershot/Brookfield 1997: 45.

²⁴¹ Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. 2016: 1

²⁴² Sedgwick. *Between Men*. 2016: 87.

²⁴³ Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. London/ Berkeley 2004.

²⁴⁴ Vgl. Stonewall. *Tuned Out*. London 2006; und Stonewall. *Unseen on Screen*. London 2010.

Vorlieben hat. Aus diesem Grund gab es in den 1970er und 1980er Jahren diverse britische TV-Shows, in denen häufig „queer“ Charaktere aufgetreten sind. Um diese Charaktere definitiv von den heterosexuellen Charakteren unterscheiden zu können, hat man diesen oft bestimmte Rollen und Eigenschaften zugeordnet. So gab es, um es in den Worten von Greer auszudrücken, „bad gays“, die oftmals gewalttätige Soziopathen waren und alle Vorurteile erfüllten, und „good gays“, die meist als asexuell, aber stabil im Leben stehende Personen gezeigt wurden, die vor allem in ihrer Rolle als sorgende Eltern beliebt waren.²⁴⁵ Die Illusion von nicht geouteten, homosexuellen Charakteren lässt das Publikum immer wieder wundern, welche der Personen in einer Serie möglicherweise queer sind. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass generell jede handelnde Person als heterosexuell interpretiert wird.

In Gatiss und Moffats Adaption von Sherlock wird mit diesem vermeintlichen Wissen über die sexuelle Orientierung der beiden Charaktere gespielt. Das Publikum glaubt zu wissen, dass beide Protagonisten heterosexuell sind. Diese Annahmen werden jedoch in keinerlei Hinsicht bestätigt und hängen immer davon ab, wie sich die Charaktere im Moment zueinander verhalten. Dabei kann man mit dem von Judith Butler geprägten Begriff der Performativität von Gender und Sexualität die Frage stellen, ob die beiden eine soziale, platonische Beziehung darstellen oder ob diese Beziehung nur gespielt wird.²⁴⁶ Komplexe Beziehungen wie diese machen laut Greer das britische Fernsehen der 1970er Jahre aus, da in diesen Jahren die visuelle Präsenz von homosexuellen Männern, wenn auch in den eben genannten Rollen, nicht zu übersehen war.²⁴⁷

4.5.4 Deduktion durch Männlichkeit

Auch die Deduktion spielt neben der eigentlichen Darstellung der Charaktere eine wichtige Rolle in der Konstruktion von Männlichkeit in Gatiss und Moffats moderner Version von Sherlock Holmes. Bereits Rosemary Jann hat bei ihrer Analyse des Originalkanons festgestellt, dass die Deduktionen von Sherlock Holmes oft auf unbewusst vermittelten Codes basieren, wie sich Menschen verhalten haben oder wie ihr Aussehen präsentiert wird.²⁴⁸ Sherlocks Deduktionen basieren auf verschiedenen Eigenschaften, die in ihrer Auslegung verschiedene Normen, wie beispielsweise Klasse, Rasse oder Gender, konstruieren. So greifen zuerst Doyle und in späterer Folge auch Gatiss und Moffat auf Stereotype und Kategorien zurück, die

²⁴⁵ Vgl. Greer. *Queer Misconception*. 53; und Capsuto, Steven. *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*. New York 2001: 7.

²⁴⁶ Vgl. Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York/London 1993; und Greer. *Queer Misconception*. 54.

²⁴⁷ Vgl. Greer. *Queer Misconception*. 54.

²⁴⁸ Vgl. Jann, Rosemary. "Sherlock Holmes Codes the Social Body." *ELH* 57.3 1990: 685–708.

infolgedessen wiederum Gender, in diesem Fall eine progressive Form von Männlichkeit, darstellen. Bei seinen Deduktionen folgt Holmes in der Serie, wie auch in Doyles Original, keiner klaren Logik, sondern versucht hier hauptsächlich diverse Aspekte der Gesellschaft und der aktuellen Realität in Betracht zu ziehen.

Diese Unterschiede sind auch im London des modernen Sherlocks noch relevant für die Konstruktion von Gender und Klasse, auch wenn sie von den Produzenten weitaus weniger offensichtlich dargestellt werden. Anstelle von offensichtlichen Unterschieden, wie dem marineblauen Mantel, an dem Sherlock Holmes im Original von „A Study in Scarlet“ einen Marineadmiral erkennt, sind die Details in der modernen Adaption weitaus subtiler, wie beispielsweise an dem vom Krieg gemarterten Gesicht von Watson erklärt wird, das von Cumberbatchs Holmes als das eines Kriegsveteranen identifiziert wird. Des Weiteren wird materiellen Dingen, wie den Kosten der Dinge, oder dem Konsumverhalten von Personen ein höherer Wert zugewiesen. Besonders in der hier analysierten ersten Episode der Serie wird Watson in mehreren Szenen von Holmes analysiert und dieser erklärt, wie es für seinen Charakter üblich ist, nach und nach seine Schritte, die zu seinem Ergebnis führen. Diese Schritte sind oft von der Stabilität verschiedener Symbole abhängig, die das Gender und die Klasse von Personen bestimmen. In diesem Sinn wird Watson in „A Study in Pink“ anhand seines Hinkens, sowie seiner Körperhaltung und dem Haarschnitt als Veteran bestimmt. Die militaristische und formelle Natur seines Charakters zeigt dadurch auch, dass Watson in diesem Fall keine Probleme damit hat, sich anderen Personen unterzuordnen.

Sherlocks Deduktionen werden in der Serie als außergewöhnliche Auffassungsgabe verstanden, was aber vor allem auf das Verständnis der Umgebung in allen Facetten des Lebens bedeutet. Dabei sieht das Publikum die Welt aus den Augen von Sherlock, oder besser gesagt, wird die Welt aus Sherlocks Perspektive konstruiert. Diese Gesellschaft basiert dabei auf dem, was auch in unserer heutigen Gesellschaft als normal und allgemein bekannt gilt. Eine große Ausnahme in diesem Bereich stellt das Erkennen des Geschlechts von Watsons Schwester dar, die Sherlock in „A Study in Pink“ erst als älteren Bruder beschreibt.²⁴⁹ Im weiteren Sinn kann man diese Schwierigkeiten mit der heute kontroversen Position von transgender oder nicht binären Personen beschreiben. Oft wird hierbei das Gender oder auch die Sexualität der Person fälschlich angenommen und falsch interpretiert, wie dies auch im Fall von Harriet Watson erklärt wird, die in Moffats and Gatiss Sherlock als lesbisch dargestellt wird. Diese eine

²⁴⁹ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „A Study in Pink“ 2010.

fälschliche Analyse bestätigt jedoch nicht nur, dass Sherlock kein allwissender Detektiv ist, sondern akzeptiert die Existenz von homosexuellen Personen im Kontext der Serie, in dem Sexualität und Gender nicht immer als ein klar lesbares Konstrukt dargestellt werden können. Sexuelle Fluidität bietet in diesem Fall ein Framework, das Platz für die Interpretationen des Publikums lässt und gleichzeitig ermöglicht, den beiden Hauptcharakteren verschiedene sexuelle Orientierungen, sowie platonische und erotische Beziehungen zuzuordnen.

Wie bereits beschrieben ist es schwierig, die beiden Hauptcharaktere als definitiv homosexuell oder heterosexuell einzuordnen, da ihre Definition von Männlichkeit und Gender in nahezu jeder Szene anders definiert und konstruiert wird. So kann man auch die Frage stellen, ob die beiden Charaktere nur vorgeben, homosexuell oder heterosexuell zu sein, womit sich der folgende Abschnitt beschäftigen wird.

4.5.5 Verspielte Männlichkeit

Im Verlauf von vielen Szenen und sogar Episoden wird die Beziehung zwischen Sherlock Holmes und John Watson von den Produzenten und Autoren als mehr als nur eine einfache Freundschaft zwischen zwei Männern präsentiert. Diverse Charaktere implizieren in ihren Aussagen den beiden gegenüber, dass diese eine offene, gleichgeschlechtliche, aber dennoch erotische Beziehung zueinander aufgebaut haben. Die angesprochene Homosexualität wird hier jedoch selten als tatsächlicher Angriff auf die Männlichkeit der einzelnen Personen verstanden, sondern einfach als eine alternative Ansichtsweise die nicht der Ausgrenzung, sondern eher der Inklusion von alternativen Männlichkeiten dient.

Ein gutes Beispiel dafür bietet Mrs. Hudsons erster Kontakt mit den Hauptcharakteren. Die von Una Stubbs verkörperte Haushälterin von Holmes und Watson erklärt in dieser Szene mit den folgenden Worten, was sie vom Lebensstil homosexueller Paare hält:

MRS. HUDSON: What do you think then, Dr Watson? There's another bedroom upstairs if you'll be needing two bedrooms.

JOHN: Well, of course we'll be needing two bedrooms.

MRS. HUDSON: Oh, don't worry – there's all sorts round here. Mrs. Turner next door's got married ones.²⁵⁰

Diese Szene soll hier keinesfalls andeuten, dass das Leben in einer homosexuellen Beziehung zu verurteilen sei, sondern soll vielmehr darauf hinweisen, dass es auch im heutigen London bereits viele Familienkonstellationen gibt. Die Erwähnung des verheirateten Paares durch "Mrs. Turner next door's got married ones" geht hier sogar einen Schritt weiter, als es im England

²⁵⁰ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, „A Study in Pink“ 2010.

von 2010 üblich war. 2010 war es, ähnlich wie in Österreich, nur möglich eine Partnerschaft eintragen zu lassen²⁵¹, während es für gleichgeschlechtliche Paare noch nicht möglich war, den Begriff „verheiratet“ zu verwenden. Durch Mrs. Hudsons Wortwahl beweisen die Produzenten der Serie also durchaus progressive Wertvorstellungen.

Die Debatte rund um die gleichgeschlechtliche Ehe verlief in England, ähnlich wie auch in Österreich rund um den formellen Begriff der Ehe, der erst 2014 für alle Partnerschaften ermöglicht wurde. Mrs. Hudson bezeichnet Sherlock als eher exzentrisch, während sie Watson als eher ruhig einstuft. Bei ihren Worten „Look at him, dashing about. [...] But you’re more the sitting-down type, I can tell“²⁵² reagiert Watson verärgert. Dieses Ärgernis scheint jedoch weniger aufgrund von Mrs. Hudsons fälschlicher Annahme, er sei homosexuell, zu sein, sondern eher, weil sie ihn als häuslich bezeichnet, was aufgrund seiner Vergangenheit als Soldat und Arzt im Krieg nicht zu seiner Definition von Männlichkeit passt. Die Reduktion als zum Hausmann lässt ihn in diesem Fall als weniger maskulin im Vergleich zu Sherlock Holmes dastehen.²⁵³ Watsons Männlichkeit wird in diesem Fall oft in Kontrast zu Holmes konstruiert. Die manchmal als häuslich erscheinende Ruhe, die Watson verkörpert, steht hier im Gegensatz zu Holmes Neugier an allem ungewissen und seinem Interesse an gewalttätigen Verbrechen.

Auch Sherlocks älterer Bruder Mycroft konstruiert seine Männlichkeit wiederum anders als die beiden Hauptpersonen. Mycroft wird in „A Study in Pink“ hauptsächlich über seinen Einfluss und seine weltliche Macht definiert. Er verkörpert in diesem Sinne eine Version des „Big Brother“, der im Geheimen über Sherlock Holmes wacht und wie aus einem Panopticon alles beobachtet was möglich ist. Dabei wird sein Gender über seinen Status als „Regierung“, wie er von Sherlock bezeichnet wird, definiert. Er beweist seinen Einfluss über die Kameras im zentralen London und durch die Tatsache, dass er Watson über eine öffentliche Telefonzelle kontaktiert.²⁵⁴ Aufgrund dieser Observation weiß Mycroft auch über Watsons und Holmes Beziehung Bescheid und beschreibt diese, wie viele andere auch, als mehr als nur eine einfache Freundschaft.

Vermeintliche Homosexualität

²⁵¹ Vgl. Government Equalities Office. Marriage Act: A factsheet. 2014. Abgerufen unter: <https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/306000/140423_M_SSC_Act_factsheet_web_version_.pdf> am 10.11.2019.

²⁵² McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, „A Study in Pink“ 2010.

²⁵³ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, „A Study in Pink“, 2010.

²⁵⁴ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, „A Study in Pink“, 2010.

Die Beziehung der beiden wird von nahezu jeder Person in der Serie als homosexuelle Beziehung eingestuft, was auch in der Restaurantszene durch Kerzenlicht und ein romantisches Ambiente verstärken diese Wahrnehmung umso mehr. In dieser Szene wird versucht, Sherlocks sexuelle Orientierung zu definieren. Watson scheint hier Sherlocks asoziale Haltung den meisten Menschen gegenüber als versteckte Homosexualität zu deuten. Keinem der beiden Protagonisten ist in dieser Szene jedoch die Sexualität des Gegenübers klar erkenntlich. Wiederum liegt Holmes falsch, bei der Deduktion von Watsons Fragen, die er in diesem Fall als homosexuelle Annäherungsversuche deutet. Die Deduktion von Gender, sei es Männlichkeit oder Weiblichkeit scheint hierbei das einzige Konstrukt zu sein, das Sherlock mithilfe seiner Deduktionsfähigkeiten nicht klar erklären kann, wie man in besagter Szene feststellen kann.

JOHN: You don't have a girlfriend, then?

SHERLOCK: Girlfriend? No, not really my area.

JOHN: ... Oh, right. Do you have a boyfriend? Which is fine, by the way.

SHERLOCK: I know it's fine.

JOHN: So, you've got a boyfriend, then.

SHERLOCK: No.

JOHN: Right, okay. Fine. You're unattached. Like me.

SHERLOCK: John, ... I think you should know that I consider myself married to my work and while I'm flattered, I'm really not looking for any...

JOHN: No, I'm... not asking. No. I'm just saying. It's all fine.

SHERLOCK: Good. Thank you.²⁵⁵

In dieser Szene gesteht Sherlock in gewissem Maß seine Asexualität, was wiederum dazu führt, dass Watson ihm mehr Respekt entgegenbringt. Watson erkennt auch, dass die beiden gewisse Ähnlichkeiten haben, was ihren Status als Männer angeht. Beide sind, wie er beschreibt, "unattached". Dieses Interesse an Gemeinsamkeiten könnte wiederum darauf zurückzuführen sein, dass die beiden versteckte homosexuelle Gefühle hegen. Sedgwick erklärt in diesem Zusammenhang, dass es für Männer durchaus natürlich ist, die eigene Männlichkeit als Interesse am selben Geschlecht zu definieren, weil es eine Grenze darstellt, die man nie klar definieren kann, aber immer überschritten wird.²⁵⁶

In dieser Szene entsteht zwischen den beiden Charakteren Spannung, die man mit einem Coming-out Erlebnis vergleichen kann. So erklären weder Sherlock noch Watson, welcher sexuellen Orientierung sie angehören. Das einzige was hier klar festgestellt werden kann, ist das beide in einem Kontinuum bestehen, das nicht klar heterosexuell beziehungsweise

²⁵⁵ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss, Vertue, Sue (Prod.). „A Study in Pink“, 2010.

²⁵⁶ Vgl. Sedgwick. Between Men. 142-144.

homosexuell dargestellt werden kann. Die Produzenten könnten hier zeigen wollen, dass es schwierig ist, zwischen homoerotischen oder rein platonischen Darstellungen von Intimität zu unterscheiden, wenn es sich um die Beziehung zwischen zwei Männern handelt. Im Verlauf der ersten Episode, und im weiteren Sinn auch der gesamten Serie, wird der Beziehung zwischen Sherlock und Watson gespielt. Watson wird regelmäßig, in abfälligem Ton als Sherlocks "Colleague" bezeichnet, was auch passiert, wenn die beiden in verschiedene Rollen schlüpfen, was beispielsweise in der Episode „The Hounds of Baskerville“ passiert.²⁵⁷

Die Beziehung zwischen den beiden wird zwar oft als homoerotisch interpretiert, jedoch erfährt das Publikum im Verlauf der Episoden immer öfter, dass zumindest Watson lieber als heterosexuell gesehen werden würde. Damit identifiziert sich Watson auch wiederum über seine Heterosexualität als Mann, und versucht seine Beziehung zu Holmes weiterhin als eine rein freundschaftliche darzustellen.

Ein bisschen Dandy

Da sich die beiden Charaktere aber nicht nur in Bezug auf ihre zwischenmenschliche Beziehung als Männer definieren, kann man hier auch den Vergleich von Sherlock, der gewisse heldenhafte, sowie auch antiheldenhafte Züge in sich trägt, mit der Figur des Dandys machen. Ein Dandy beschreibt laut Gnüg eine kulturelle Strömung, die im 19. Jahrhundert von den verschiedenen Revolutionen dieser Zeit beeinflusst worden ist.²⁵⁸ Ein Dandy definiert sich hierbei als ein Mann, der durch sein Modebewusstsein, seine Manieren, seinen Charme und seine geistige Überlegenheit im Umgang mit seinen Mitmenschen auffällt.²⁵⁹ Die Abgrenzung erfolgt hierbei nicht nur von der breiten Masse der Gesellschaft, sondern auch vom höheren Adelsstand, dem der Dandy auch nicht angehören will.

Der Dandy wird im Normalfall durch seinen Status als Einzelgänger definiert, was Sherlocks Position in diesem Fall nur festigt. Bis zu seinem Treffen mit Watson wird betont, dass er die meisten Menschen aufgrund seiner Art, mit ihnen umzugehen, verscheucht. Die wenigen regelmäßigen Kontakte, die er pflegt, sind meistens ehemalige Klienten, denen er auf die eine oder andere Art geholfen hat. Diese Personifikation des Anderen macht beim Betrachten des Dandys oft die Faszination und das Interesse an der Person aus. Dabei muss jedoch klar sein,

²⁵⁷ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.) „The Hounds of Baskerville.“ 2012.

²⁵⁸ Gnüg, Hiltrud. „Dandy;“ in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1: Absenz Darstellung*. Barck, Karlheinz et al. Stuttgart/Weimar 2000: 814–831.

²⁵⁹ Erbe, Günter. „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne. Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur;“ in: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Tacke, Alexandra. Köln/ Wien 2009: 17–38.

dass es nicht möglich ist, eine klare Definition des Dandys zu liefern. Die Beschreibungen des Dandyismus haben sich im Verlauf der Zeit genauso verändert, wie sich Normen und Werte rund um die Definition und die Konstruktion von Gender geändert haben.²⁶⁰ So funktioniert der Dandy der heutigen Zeit auch anders, als der Dandy des 19. Jahrhunderts. Während damals oft noch die Mode und die männliche Selbstdarstellung durch die Mode über den Dandy bestimmt hat, so bestimmt der moderne Dandy mithilfe dieser über Gewohnheiten und Standards.²⁶¹

Mit dem modernen Sherlock hat sich hier in London auch eine moderne Form des Dandys entwickelt, der stilsicher nicht nur an der traditionellen Silhouette erkannt werden kann, sondern auch an der Kleidung, die er trägt. In Benedict Cumberbatchs Biographie beschreibt er, wie Sherlocks Anzüge seine Persönlichkeit beschreiben, in dem sie sehr funktional geschnitten sind, aber dennoch modern wirken und somit sein traditionelles Profil unterstützen.²⁶² Der metrosexuelle Mann, der in den 1990er Jahren populär gemacht wurde, zeichnet sich durch ähnliche Züge in der Persönlichkeit und in der Darstellung seiner Persönlichkeit aus. Dem modernen Dandy geht es dabei weniger um die gesamtheitliche Erscheinung, und vielmehr um die Mode, durch die er seine Eigenschaften zum Ausdruck bringt.

Neben der Mode definiert sich Sherlock Holmes in Moffat und Gatiss Adaption auch über seine Affinität zu technischen Geräten. In Bezug auf den Dandy stellen diese eine Erweiterung der modischen Vorlieben dieser da, wobei es hier weniger auf das Markenbewusstsein oder den Elitismus des Geräts bezogen ist, sondern eher auf die praktischen Vorteile, die es mit sich bringt. Diese Geräte ermöglichen es ihm wiederum, sich von den anderen Personen abzuheben, in dem er beispielsweise blitzschnell anhand eines digitalen Kartensystems analysiert, wie er am schnellsten ein Taxi verfolgen kann.²⁶³ Diese Geräte beeinflussen mitunter auch sein Verhältnis zu Watson, der bei der ersten Begegnung gefragt wird, ob man ihm regelmäßiges Geigenspiel zumuten kann. Im weiteren Verlauf der Serie dokumentiert Watson außerdem die gemeinsamen Fälle und verhilft Sherlock so zu seiner Berühmtheit, was in vielerlei Hinsicht als eine Neudefinition des „Dandy“-Begriffs hindeuten kann, nämlich zu einem Dandy, der

²⁶⁰ Vgl. Erbe. Dandytum. 2009: 19; und Gnüg. Dandy. 2000: 818-820.

²⁶¹ Stauffer, Isabelle. „Faszination und Überdruß. Mode und Marken in der Popliteratur.“ in: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Tacke, Alexandra. Köln/Wien 2009: 39– 59.

²⁶² Wortmann, Thorsten. *Benedict Cumberbatch. Die illustrierte Biografie*. Berlin 2015.

²⁶³ McGuigan, Paul; Moffat Steven und Mark Gatiss; Vertue, Sue (Prod.). „A Study in Pink“. 2010.

nicht als Einzelgänger existieren muss, sondern gerade wegen seiner Andersheit Leute auf sich aufmerksam macht und anzieht.

4.5.6 Die originale „Bromance“ – zeitgenössische Rezension

Die Beziehung zwischen den beiden Hauptpersonen, und wie sie ihr Gender und ihre Sexualität definieren hat bereits die Aufmerksamkeit diverser Medien auf sich gezogen. So versuchte beispielsweise die Boulevardzeitung „The Sun“ 2010 Holmes und Watsons Beziehung als definitiv nicht homosexuell darzustellen, indem sie behaupteten, dass die beiden Charaktere nur die erste Bromance der Literaturgeschichte gelebt haben.²⁶⁴ Diese Darstellung der Beziehung könnte man hier bereits als eine Form der Homophobie interpretieren, da Boulevardzeitungen generell bekannt dafür sind, eher konservative Wertvorstellungen zu vertreten und progressive Narrative, wie jene, die man bei Sherlock finden kann, oft als fälschliche Interpretationen darstellt. Ein homophober Diskurs existiert im Verlauf der Serie nicht, was es umso überraschender macht, dass „The Sun“ die Berichterstattung zu Sherlocks Premiere unter dem Banner der gleichgeschlechtlichen, jedoch rein platonischen Beziehung von Sherlock Holmes und John Watson präsentiert.

Abgesehen von „The Sun“, wird die Situation rund um die Sexualität und die Genderfrage von Sherlock Holmes in den meisten Medien als durchaus positiv empfunden. So schreibt unter anderem Brian Lowry für das Variety Magazin, dass das ewige Hin und Her zwischen einer homoerotischen Beziehung von Holmes und Watson und dem asexuellen Auftritt von diesem, der Serie einen Vorteil verschaffen, der anderen Adaptionen dieser Ära fehlt.²⁶⁵ Das zeigt wiederum, dass es nicht zielführend ist, Sherlock und Watson als definitiv hetero- oder homosexuell beschreiben zu wollen und dass die Versuche des Boulevards, eher dazu führen, dass es immer schwieriger wird, die Grenze zwischen platonischen und erotischen Beziehungen zu ziehen.²⁶⁶

Das Thema rund um die Sexualität von Holmes und Watson ist der wohl dominanteste Diskurs, wenn es um die Rezension der Show geht. Zuseherinnen und Zuseher müssen bis weit in die dritte Staffel der Serie warten um eine Antwort auf diese Frage zu bekommen, die dann

²⁶⁴ Greer. Queer Misconception. 62; und; *The Sun*. „Sherlocks Like a Nice Girl, Holmes.“ 9 Dec. 2011. Abgerufen am 11. November 2019. <<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/tv/3987617/Sherlocks-like-a-nice-girl-Holmes.html/>>.

²⁶⁵ Lowry, Brian. „TV Review: ‘Sherlock’.“ 15. Jänner 2014. *Variety*. Abgerufen am 11. November 2019. <<https://variety.com/2014/tv/reviews/tv-review-sherlock-1201035894/>>.

²⁶⁶ Greer. Queer Misconception. 62.

wiederum aber niemanden zufrieden stellen kann.²⁶⁷ Entertainment Weekly wählt hierfür jedoch einen reißerischen Titel, der vermuten lässt, dass es sich hierbei um eine homophobe Darstellung der Situation handelt. Erst beim Lesen des gesamten Artikels wird klar, dass Moffat, einer der Autoren, beschreibt, dass Holmes als asexuelles Wesen zu verstehen ist, und es für die Ausprägung seines Charakters nicht wichtig ist, ob er gleichgeschlechtliche Partnerschaften bevorzugt.²⁶⁸ Ungeachtet davon wurde die Serie vom Publikum und von Kritikern gelobt. Es folgten Auszeichnungen bei den BAFTA-Awards, wo die Serie den Preis für das beste Drama gewann und diverse Emmys für die Serie als Ganzes, Martin Freeman als besten Nebendarsteller und Cumberbatch als besten Hauptdarsteller.

Nachdem mit Sherlock nun die Analyse und Kontextualisierung des Quellenmaterials abgeschlossen ist, folgt im Verlauf der Arbeit ein zusammenfassender Vergleich, die in der Analyse gefundenen Merkmale zu den Konstruktionen von Gender erklären und die im Forschungskapitel vorgestellten Fragen beantworten soll.

5 Vergleichende Darstellung

Das Ziel der Filmanalysen war es, die im zweiten Kapitel vorgestellten Fragestellungen zu untersuchen und beantworten zu können. Dabei stellt diese Arbeit die Fragen, wie Gender, insbesondere Männlichkeit, in den gewählten Quellen dargestellt und konstruiert wird und wie sich diese in den ungefähr 40 Jahren, die zwischen den einzelnen Adaptionen liegen, verändert haben. Im Filmmaterial finden sich außerdem immer Paare von Männern, deren Verhältnis analysiert und erneut auf zeitgemäße Umstände geprüft wurde. Zuletzt wurde die Verwendung von Instrumenten und technischen Mitteln untersucht, die besonders in den modernen Adaptionen immer mehr an Bedeutung gewonnen haben und wie diese die Konstruktion von Männlichkeit beeinflussen.

Konstruktion von Männlichkeit

Da es sich im folgenden Kapitel häufig um die Beschreibung von Charakteren aus verschiedenen Filmen und Zeiten handelt, werden die Charaktere in den Adaptionen von 1972 und 1968 als „Wyke“ und „Tindle“, beziehungsweise als „Holmes“ und „Watson“ bezeichnet. Gleichermäßen werden diese in den modernen Remakes als Andrew und Milo, sowie Sherlock und John bezeichnet, um Verwechslungen der einzelnen Charaktere vorzubeugen.

²⁶⁷ Vgl. Hibberd, James. „‘Sherlock’ co-creator: For the last time, Holmes is not gay!“ *Entertainment Weekly*. 30. März 2015. Abgerufen am 11. November 2019. <<https://ew.com/article/2015/03/30/sherlock-gay/>>.

²⁶⁸ Vgl. Hibbert. Sherlock co-creator.

In allen untersuchten Quellen kann man unterschiedliche Konstruktionen von Männlichkeit finden. Beginnend bei den beiden „Sleuth“ Adaptionen haben sich hierbei die Kennzeichen, die man zur Definition von Männlichkeit verwenden würde, teilweise sehr stark verändert. So unterscheiden sich hier schon die jeweils ersten Szenen in den Filmen sehr stark voneinander. Während man im Original von 1972 Tindles finanziellen Erfolg noch an seinem kleinen, roten Kabriolett erkennen kann, wird die Wahl des Fahrzeugs im Remake von 2007, in dem er ein Auto fährt, das im Vergleich zu Andrews fast schon mickrig wirkt, gezeigt, dass er dem renommierten Autor in finanzieller Hinsicht nicht gewachsen ist. Was man 1972 also noch als finanziell erfolgreich sehen konnte, nämlich einen hübschen Kleinwagen zu fahren, wird im Jahr 2007 schon als leicht verarmt dargestellt. Die sozioökonomischen Veränderungen werden auch durch den Schauplatz des Geschehens verdeutlicht. Wykes Überlegenheit wird hier durch die Größe und den Prunk seines Anwesens gezeigt, das im Kontrast zu Tindles Fahrzeug eine fast schon majestätische Größe annimmt. Im Remake wurde der Fokus auf die Weitläufigkeit der Villa entfernt und stattdessen der Fokus auf die Funktionalität und die hochmoderne Innenausstattung gelegt. Während also im Original von 1972 die Männlichkeit eines Mannes über seinen Status als Angehöriger der Oberschicht definiert werden kann, was man an dem geschichtsträchtigen Anwesen mit weitläufigem Garten und der kuriosen Innenausstattung festmachen kann, so wird im Remake von Sleuth Männlichkeit über die Berühmtheit einer Person definiert. Andrew prahlt im Remake nicht mehr mit seiner historisch wertvollen Villa, sondern erklärt, dass er in den verschiedensten Ländern der Welt durch seine Bücher und Filmadaptionen bekannt geworden ist.

Situationen, in denen die Männlichkeit der Charaktere über ihre Nationalität definiert wird, findet man in der Version von 1972 deutlich öfter, als im modernen Remake der 2000er Jahre. Hier kann man argumentieren, dass Michael Caines Version von Inspektor Doppler ein traditionelles, konservatives Bild eines englischen Detektivs verkörpert. Caines Verkleidung als Inspektor Doppler könnte hier also als Versuch gewertet werden, den Charakter Tindles als Engländer darzustellen, als er es eigentlich ist. Das kann man unter anderem am Dialog zwischen Tindle und Wyke erkennen, in dem erklärt wird, dass es Tindles Vater nicht gelungen ist, seine italienische Abstammung hinter sich zu lassen, und als englischer Geschäftsmann durchzustarten. In diesem Abschnitt personifiziert Wyke den traditionellen, konservativen englischen Mann, der mit seiner Gentleman Attitüde brilliert und sich über seinen Erfolg und seine Abstammung definiert, was durch viele intertextuelle Referenzen über die kuriosen Besitztümer, wie beispielsweise ein Foto von Agatha Christie, bekräftigt wird. Im Remake

weicht der Fokus von Britishness als Beweis der männlichen Dominanz zugunsten der eigenen Selbstdarstellung durch den Bekanntheitsgrad.

Die Wichtigkeit der Popularität in der Männlichkeitsdefinition wird auch bei Jude Laws Darstellung von Inspektor Black klar. Hier kann man keinen Vergleich mehr zum traditionellen Detektiv. Wenn man im Original noch Vergleiche zu Detektiven wie Sherlock Holmes ziehen konnte, bleiben diese im Remake aus. Inspektor Black personifiziert hier eine aggressive, dominante Männlichkeit, die durch den Einsatz von Gewalt ihr Ziel erreicht. Mit der Scharade von Inspektor Black will Milo damit nicht erreichen, dass er als gut in die Englische Gesellschaft integrierter Beamter auftritt, sondern dass er als funktionierendes Mitglied der allgemeinen Gesellschaft genug vom Elitismus der Reichen und Berühmtheiten finden will.

Im Vergleich dazu werden auch bei Sherlock Holmes aus dem Jahr 1968 verschiedene Formen von Männlichkeit konstruiert. So kann man feststellen, dass in Drebbers Fall das über seine Überheblichkeit im Umgang mit Frauen geschieht. Drepper sieht sich als Mann in der Lage, seine Partnerin frei wählen zu können, auch wenn dies gegen ihren Willen geschieht, indem er sie versucht, mit materiellen Gütern zu erwerben. In beiden Sleuth Adaptionen wird Männlichkeit definiert, in dem sichergestellt wird, dass sich Tindle, beziehungsweise Milo, die Beziehung mit Marguerite leisten kann. Der Mann als Erhalter der Familie stellt in diesen drei Quellen die wohl dominanteste Form von Männlichkeit dar. Interessanterweise ist „Sherlock“ die einzige Quelle, die das Maskuline nicht explizit in Relation zum Femininen definiert.

In Sherlock wird dagegen Männlichkeit darüber definiert, wie die Personen miteinander interagieren. Das Konzept wird hauptsächlich über die Beziehung zwischen Sherlock und John definiert, die besonders zu Beginn oft als homoerotische Beziehung dargestellt wird. Demnach definiert sich Männlichkeit in dieser Serie weniger über das Feminine, sondern vielmehr über die Sexualität der Männer. Selbst die Posttraumatische Belastungsstörung an der Watson zu Beginn der Serie leidet, kann zu Beginn noch falsch interpretiert werden und man könnte ihn dadurch als einen schwächlichen Mann einstufen, der aufgrund seiner verlorenen Männlichkeit im Krieg Therapie benötigt. Diese Theorie wird jedoch im Verlauf der ersten Episode bereits schnell entkräftigt, als klar wird, dass John nicht an den psychischen Folgen des Kriegs leidet, sondern die konstante Anspannung und den Nervenkitzel vermisst. Hier erfolgt eine Rückkehr zu traditionellen Werten, die Männlichkeit lange ausgemacht haben, wie beispielsweise körperliche Stärke, die Neigung zu Gewalt, was eine strikte, militärische Einstellung verlangt. Diese Darstellung kann in Anbetracht der Tatsache, dass Sherlock generell als sehr progressive

Serie gesehen werden kann, als Satire konservativer Männlichkeitsdarstellungen gesehen werden, da John durch seine Beziehung zu Sherlock leicht über diese Störung hinwegkommt.

In den ungefähr 40 Jahren, die zwischen den einzelnen Adaptionen liegen, haben sich demnach die Darstellungen von Maskulinität teilweise sehr stark geändert. Man definiert sich nicht mehr nur über seinen Status und seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse in der Gesellschaft, sondern vielmehr über Dinge, die man im Leben erreicht hat. Die Klassenzugehörigkeit und Ethnizität, die dabei eine wichtige Rolle gespielt haben, wurden somit vom Berühmtheitsgrad und den persönlichen Erfolgen abgelöst. Die Definition von Männlichkeit über die eigene Sexualität oder die sexuelle Orientierung ist ein weiterer Punkt, der im Vergleich des Quellenmaterials aufgefallen ist. Während es in den Filmen der späten 1960er und 70er Jahre zwar Anspielungen auf die Sexualität der Personen gibt, so wird in den späten 2000ern die Sexualität, und vor allem die sexuelle Orientierung, der Männer in den Mittelpunkt gestellt. So wird auch Sherlocks Asexualität, die er durchwegs präsentiert eher als Marker für seine Männlichkeit eingesetzt. Dieser Fokus auf Sexualität wird vor allem sichtbar, wenn die Beziehung zwischen den Charakteren näher betrachtet wird.

Beziehungen zwischen den Charakteren

Bei den Darstellungen der Beziehungen zwischen den Charakteren sind klare Brüche zwischen den älteren Adaptionen und den Remakes der 2000er Jahre zu erkennen. Zwischen Holmes und Watson scheint es sich 1968 um eine rein freundschaftliche, beziehungsweise kollegiale Beziehung zu handeln, die ähnlich zu einem hierarchischen System funktioniert, in dem Holmes die Fälle löst und Watson assistierend zur Seite steht. In Sherlock ist die strikte Hierarchie zwischen den beiden Protagonisten nicht mehr deutlich zu erkennen und John agiert teilweise auch ohne Sherlocks Wissen als eigenständige Person. Dies kann man unter anderem darauf zurückführen, dass „Sherlock“ in einem Kulturkreis spielen soll, in dem Homophobie keinen Platz mehr haben sollte. Homosexuelle Beziehungen sollten als etwas Normales gesehen werden, was jedoch nicht heißen soll, dass sich die dominanten Wertvorstellungen in Bezug auf Männlichkeit nur um homosexuelle Beziehungen drehen. Besonders in „A Study in Pink“ baut dieses Verhältnis auf der Doppeldeutigkeit auf, dass die beiden ein gleichgeschlechtliches Paar sein könnten.

Auch in Sleuth kann man feststellen, dass die Interaktionen zwischen den Charakteren in der ersten Verfilmung weitaus konservativer und distanzierter ablaufen als im Remake 2007. Während sich die beiden 1972 noch als Rivalen sehen, die aus verschiedenen Sphären der

Gesellschaft stammen, so sehen sich die beiden 2007 direkt als Gegenspieler im Kampf, um die sexuellen Bedürfnisse einer Frau befriedigen zu dürfen. Im Gegensatz zu Sherlock findet man jedoch vor allem am Ende von Branaghs Film homophobe Anspielungen, die weit entfernt der generellen Akzeptanz sind. Hierbei kann man sehen, dass sich unsere Gesellschaft in den 3 Jahren, die zwischen den Erstausrstrahlungen von Branaghs Sleuth (2007) und Sherlock (2010) liegen, zumindest so weit entwickelt hat, dass gleichgeschlechtliche Beziehungen von der Allgemeinheit nicht mehr als krank interpretiert werden.

Generell kann man daher sagen, dass die Verhältnisse zwischen den männlichen Personen im Quellmaterial der 60er und 70er Jahre sehr distanziert und professionell dargestellt wurde. Im Verlauf der Zeit wurden diese Beziehungen immer persönlicher und die Autoren und Produzenten präsentieren sie bewusst als sexuelles Interesse am gegenüber, was man entweder als gezielte Provokation deuten kann oder auch von genereller Offenheit zeugt, was zwischenmenschliche Beziehungen betrifft. Durch eine zunehmend offene Gesellschaft war es für viele Homosexuelle auch nicht mehr notwendig, ihre Sexualität heimlich auszuleben, was zu einer Zunahme von offen homosexuellen Charakteren im Film und Fernsehen geführt hat.²⁶⁹

Die Instrumente der Männlichkeit

Neben einer toleranteren Gesellschaft und der steigenden Akzeptanz gegenüber gleichgeschlechtlichen Paaren, hilft auch die Technisierung des Alltags dabei, veraltete Definitionen von Männlichkeit aufzubrechen und zu erneuern. Einer der markantesten Unterschiede zwischen den früheren Adaptionen und den modernen Remakes ist die Verwendung von technischen Mitteln und Instrumenten, die zur Definition des Konstrukts der Männlichkeit beitragen. Während sie 1972 in Mankiewicz Verfilmung hauptsächlich zur Auflockerung in Form von Kuriositäten verwendet wurden, so ist das hochtechnisierte Anwesen in Branaghs Film nicht nur ein Zeichen für die Modernisierung, sondern dient beiden Personen auch dazu, ihre Dominanz zu zeigen.

Vor allem der Einsatz von Überwachungskameras und deren Steuerung nimmt einen wichtigen Platz in den Remakes aus den 2000er Jahren ein. Deshalb ist es in Sleuth immer leicht ersichtlich, wer im Spiel zwischen Andrew und Milo der dominantere ist, da dieser zu Beginn immer in Besitz der Fernbedienung des Hauses ist. Die Rolle des Beobachters und des Beobachteten wechseln im Verlauf des Films ständig, was die Spannung für beide erhöht. Die Dominanz über die technische Ausstattung verkörpert dabei immer eine gewisse Form von

²⁶⁹ Vgl. Chambers, Samuel A. *The Queer Politics of Television*. London, 2009.

Männlichkeit, die versucht zur hegemonialen Männlichkeit aufzusteigen. Die Videoüberwachung spielt auch in *Sherlock* bei der Einführung von Mycroft eine wichtige Rolle, da dieser damit unter Beweis stellt, dass er über genug Macht verfügt, um Menschen und technische Mittel gleichermaßen zu beeinflussen.

Obwohl in *Sherlock Holmes (1968)* die technischen Mittel nahezu komplett ignoriert werden, was in Anbetracht der viktorianischen Gesellschaft logisch ist, findet man in *Sherlock* wiederum ein Übermaß von diesen. Smartphones werden von Sherlock als Erweiterung seines eignen Verstands verwendet. Nachrichten, Kartenmaterial und Internetseiten werden in der Serie mehrmals verwendet, um den Charakteren das Jagen von Kriminellen zu erleichtern. Außerdem spielen die sozialen Netzwerke und der Blog von John eine wichtige Rolle dabei, Sherlock im Verlauf der Serie zu einer Berühmtheit in London zu machen. Dieser Ruhm, erweckt wiederum den Anschein, dass es sich bei Sherlock um einen neumodischen Dandy handelt, da auch die modische Erscheinung sein Auftreten und seine Männlichkeit bestärken. Peter Cushings Version von Holmes hinterlässt hierbei keinen Anschein darauf, dass derselbe Elitismus, den ein Dandy ausstrahlt, auch bei ihm zu finden ist.

6 Unterrichtsvorschlag

Da es auch für Schülerinnen und Schüler im Geschichtsunterricht an Österreichs Schulen immer wichtiger wird, geschichtswissenschaftliche Kontexte zu verstehen und dabei kulturwissenschaftliche Konstrukte wie Stereotype und Geschlechterrollen in verschiedene Epochen einordnen zu können, wird in diesem Abschnitt der Arbeit ein kurzer Vorschlag zur Gestaltung einer Unterrichtseinheit präsentiert, der das verwendete Quellenmaterial in eine Unterrichtsstunde integriert, und die hier verwendeten Konzepte kontextualisiert.

Allen voran gilt es zu sagen, dass diese Idee zur Ausgestaltung einer Stunde hauptsächlich für Schülerinnen und Schüler einer „Sekundarstufe 2“ gedacht ist, was berufsbildenden mittleren, beziehungsweise höheren Schulen oder AHS Oberstufen entspricht. Gründe dafür sind vor allem Konstrukte wie Gender und Sexualität, die den Lernenden eine gewisse Reife abverlangen, um gezielt über deren Konstruktion sprechen zu können. Außerdem finden sich im gezeigten Quellenmaterial oft Darstellungen, die für ein jüngeres Publikum nicht angebracht wären, was den Einsatz in der Schule bedenklich machen würde. Außerdem würde es sich anbieten, diese Stunden in Kooperation mit dem Englisch- oder Deutschunterricht abzuhalten, da man so auch die Originalfassungen der Literaturvorlagen bearbeiten kann, und weitere Vergleiche zwischen den Darstellungen ziehen kann.

Zum Einstieg in den Unterricht würde es sich anbieten, den Schülerinnen und Schülern direkt jeweils eine Szene aus Sherlock Holmes „A Study in Scarlet“ und eine Szene aus Sherlocks „A Study in Pink“ zu zeigen, woraufhin man den Lernenden einige Fragen dazu stellen kann:

- Welche der gezeigten Szenen ist älter? Erkläre, woran man erkennen kann, dass es sich bei der gezeigten Szene um einen älteren Film oder eine ältere Serie handelt.
- Vergleiche die beiden Szenen und beschreibe, wie viele Jahre zwischen den beiden Produktionen liegen könnten?

Diese beiden Fragestellungen sind nur Beispiele, um den Einstieg in die Thematik zu ermöglichen, da sie den Schülerinnen und Schülern genug Raum für eigene Interpretationen lassen, aber sie direkt darauf hinweisen, dass zwischen den einzelnen Produktionen einige Jahre vergangen sind.

Nachdem man die Beispiele kontextualisiert hat, bietet es sich an, der Klasse die Szene im Haus der Charpentiers zu zeigen, um den Schülerinnen und Schülern Beispiele von klassischen, konservativen Rollenverteilungen im Haushalt aufzuzeigen. Als modernes Gegenstück zu dieser Verteilung könnte man Sherlocks und Johns erste gemeinsame Szene in der Baker Street wählen, da auch hier wiederum klassische Rollenbilder aufgebrochen werden. Die Lernenden sollen hier anhand des Dialogs und der bildlichen Darstellung erkennen, welche Rollenverteilung man in Bezug auf das Filmmaterial im Haushalt vorgefunden hat. Die Rollenverteilung in der Familie spielt im Geschichteunterricht der Oberstufe mehr als nur einmal eine Rolle, weshalb es sich anbieten würde, es hier im Kontext mit modernen Beispielen aus Film und Fernsehen zu bearbeiten. Hier werden wichtige Kompetenzen geschult, die der Dekonstruktion von historischen und politischen Quellen dienen, sowie den Schülerinnen und Schülern beibringen können, Darstellungen aus verschiedenen Zeiten zu vergleichen und unterschiedliche Zugänge zu den dargestellten Konzepten zu verstehen.

Kontroverse Konzepte, wie die Darstellungen von Homosexualität beziehungsweise die teilweise anklingende Homophobie im Fall von Sleuth können hierbei ebenso zum Thema gemacht werden, wie eventuelle Vorhersagen, wie sich die Rollenverteilung in der Familie und der Gesellschaft in den nächsten 30 Jahren entwickeln wird. Ein weiterer Punkt, der zum Abschluss des Themenblocks verwendet werden kann, ist eine Diskussion zur Thematik der gleichgeschlechtlichen Hochzeit zu eröffnen. Man könnte hierbei hinterfragen lassen, warum es in Österreich fast fünf Jahre länger gedauert hat, als in anderen europäischen Staaten, die gleichgeschlechtliche Ehe zu legalisieren. Dabei könnte man den Lernenden auch anbieten,

andere Sichtweisen anzunehmen, die im Zuge des Kontroversitätsprinzips beziehungsweise der Multiperspektivität zu betrachten wären.

Eine Alternative dazu bietet die Diskussion der allgemeinen Kameraüberwachung öffentlicher Plätze, das in Städten wie London oder Paris schon zur Gewohnheit geworden ist. In Branagh's *Sleuth* und Moffat's und Gatiss' *Sherlock* spielen Videokameras eine wichtige Rolle, besonders wenn es um die Demonstration von weltlicher Macht geht. Man könnte hierbei die Lernenden beschreiben lassen, welche Gefühle entstehen, wenn man bewusst unter Beobachtung steht. Vor- und Nachteile können hier ebenso diskutiert werden wie die beispielsweise die Angst vor einer zu starken Technisierung und dem Phänomen des gläsernen Menschen, wonach niemand mehr Geheimnisse haben kann, da durch die sozialen Medien und die ständige Überwachung alles offengelegt wird.

Die hier vorgestellten Ideen bieten nur einen kurzen Einblick in die Möglichkeiten, die einer Lehrperson offenstehen, wenn man Filme und Serien im Unterricht einsetzt. Wenn man versucht, aktuelles Material mit älterem zu vergleichen, bieten sich viele Möglichkeiten, um diverse Themenbereiche abzudecken und immer wieder den wichtigen Aktualitätsbezug herzustellen, der im modernen Geschichtsunterricht immer wieder gefragt wird.

Fazit und Ausblick

Was kann man nun über Remakes sagen, und die Art, wie sie Männlichkeit konstruieren? Wenn man die Vergleiche betrachtet, kann man feststellen, dass die Remakes des 21. Jahrhunderts in diesem Fall durchwegs progressive Ideen vermitteln und für eine offene Gesellschaft plädieren.

In der vorliegenden Arbeit wurden hierbei Konstrukte wie Männlichkeit und männliche Beziehungen analysiert. Die vorgestellten Quellen bieten in diesem Fall vielfältige Möglichkeiten, diese zu interpretieren und zu definieren. In den älteren Quellen, *Sleuth* 1972 und *Sherlock Holmes* 1968, findet man immer wieder hinweise auf patriarchale Strukturen und konservative Denkweisen, die auch von den Schauspielern in ihren Rollen zum Ausdruck gebracht werden. Diese Darstellungen repräsentieren noch keine Aufbruchsstimmung in der Gesellschaft, die in den Jahren der Produktion vorherrschen sollte. Das kann man aber darauf zurückführen, dass Revolutionen und Reformen oft einige Jahre brauchen, bis sie in allen Gesellschaftsschichten greifen. Generell kann man hier behaupten, dass die Darstellungen von Männlichkeit, bis auf einige Ausnahmen, noch durchaus konservativ sind, was an Merkmalen wie dem Fokus auf Klasse und Ethnie festgestellt werden kann.

In den modernen Remakes sind die Normen, die einen Mann ausmachen, offener definiert. So kann ein Mann im Fall von Jude Laws Milo auch eher androgyn wirken, oder auch, wie man am Beispiel von Laws Inspektor Black sehen kann, immer noch altmodische Werte vertreten. Der Aufstieg des metrosexuellen Mannes in den späten 90ern und zu Beginn des 21. Jahrhunderts unterstreichen diese Tatsache noch weiter. Progressiven Definitionen lassen es jedoch trotzdem zu, dass auch andere Denkweisen akzeptiert werden. So findet man in *Sleuth* (2007) und *Sherlock* (2010) trotzdem noch Szenen, in denen Männlichkeit durch dominante, konservative Werte definiert wird. Interessanterweise werden in den Remakes auch oft technische Mittel dazu verwendet, eine gewisse Dominanz zu präsentieren. Der Einsatz von Überwachungskameras, GPS und virtuellem Kartenmaterial helfen oft bei der Definition von Männlichkeit.

Bei den Darstellungen der Beziehungen zwischen den männlichen Charakteren fällt auch hier auf, dass sie eher distanziert und kollegial präsentiert werden. Dies wird besonders im Vergleich zu den Remakes auffällig, wo die Interaktionen schnell auf eine persönliche Ebene gehoben werden. Im Fall von *Sherlock* wird die Beziehung der Charaktere oft fälschlich als eine rein erotische Beziehung gesehen, die aber nur selten einen homophoben Unterton aufweist. Für die Gesellschaft, die in *Sherlock* gezeigt wird, ist Homophobie nicht mehr notwendig, da sich Männer nicht mehr nur über Verhältnisse mit Frauen definieren. Bei den Beziehungen verschwimmen die Grenzen zwischen platonischen und erotischen Beziehungen oft und ermöglichen dem Publikum dadurch eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten, was bei *Sherlock* auch durch die große Menge an Fan-Fiction erkennen lässt.

Die moderne Technik des 21. Jahrhunderts unterstützt die Konstruktion von Männlichkeit dahingehend, dass sie den Personen, die sie benutzen können, oft zu großer Berühmtheit verhelfen. John Watsons Blog über die Abenteuer mit Sherlock Holmes verhelfen vor allem Sherlock zu einem noch größeren Ansehen, während die Filmadaptionen von Andrew Wykes Büchern diesen in der ganzen Welt berühmt machen. Der Einsatz dieser Technik hilft dabei vor allem beim Erstellen neuer Werte, die Männlichkeit ausmachen. So wird Männlichkeit heutzutage oft durch einen gewissen Status als Berühmtheit definiert, der durch die sozialen Netzwerke und das Internet generell einfacher zu erhalten ist, als das noch vor etwa 20 Jahren möglich war.

Die beiden modernen Remakes scheinen außerdem dafür zu plädieren, sich von normfixierten Darstellungen und Definitionen der Männlichkeit und Weiblichkeit zu lösen. Durch die

augenscheinliche Akzeptanz, die von den meisten Charakteren in Sherlock gegenüber homosexuellen Paaren gezeigt wird, scheint diese Welt bereits zu existieren. Wenn man jedoch das Ende von *Sleuth* betrachtet, stellt sich wiederum die Frage, ob am Ende nicht doch immer eine dominante Auslegung des Konstrukts verbleibt.

Was man jedoch sicher sagen kann, ist, dass wir uns in Anbetracht der aktuellen Remakes auf einem Weg befinden, der versucht, traditionelle und konservative Wertvorstellungen zu dekonstruieren. Das kann man am Beispiel der Serie *Elementary* sehen, die den Schauplatz rund um die Geschichten von Sherlock Holmes in ein modernes New York versetzt. Das Interessante an dieser Serie ist die amerikanische Perspektive zu diesem Thema, die John Watson außerdem durch Lucy Liu Joanne Watson ersetzt. Ein möglicher nächster Schritt wäre hierbei die Dynamik zwischen Holmes und Watson auch in diesem Fall zu untersuchen.

Abschließend lässt sich sagen, dass Darstellungen, die in den analysierten Adaptionen gezeigt werden, durchaus passend für den Zeitraum sind, in dem sie produziert wurden. Die Remakes gehen hier sogar einen Schritt weiter und versuchen damit progressive Strömungen zu unterstützen und das Publikum darauf vorzubereiten, offen auf verschiedene Auslegungen von Männlichkeit, Weiblichkeit und den Beziehungen zwischen diesen zu blicken.

Literatur

Quellenmaterial

Sleuth. Directed by Joseph L. Mankiewicz, performances by Lawrence Olivier und Michael Caine. Palomar Pictures International. 1972.

Sleuth. Directed by Kenneth Branagh, performances by Michael Caine und Jude Law. Sony Pictures Classics. 2007.

Sherlock Holmes: A Study in Scarlet. Directed by Henri Safran, performances by Peter Cushing und Nigel Stock. BBC. 1968.

Sherlock. “A Study in Pink”. Directed by Paul McGuigan, performances by Benedict Cumberbatch, Martin Freeman und Una Stubbs. 2010.

Alfie, dir. Lewis Gilbert, performances by Michael Caine, Shelley Winters. 1966.

Shaffer, Anthony. *Sleuth: A Play*, London 2004

Sekundärliteratur

1968 - Myth or Reality?. BBC. 2004. 1 Feb. 2019. <<http://www.bbc.co.uk/radio4/1968>>.

1968: the year of revolt. The Guardian. 2018. 1 Feb. 2019.

<<https://www.theguardian.com/world/1968-the-year-of-revolt>>.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London 1999

Baden-Powell, Robert. *Scouting for Boys*. London 1908.

Becker, Ron. “Guy Love: A Queer Straight Masculinity for a Post-Closet Era?” in: *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. Davis, Glyn und Gary Needham. Oxford 2009: 121–140.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London 1972.

- Bourk, Joanna, *Husbandry to Housewifery: Women, Economic Change, and Housework in Ireland, 1890–1914*. Oxford 1993.
- Brown, Kathleen L. *Teaching literacy theory using film adaptations*. Jefferson: McFarland & Co., Inc.. 2009.
- Brus, Günter; Schulz, Werner, „Zerreiprobe“. 1970.
- Buchbinder, David. “Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television”. *Canadian Review of American Studies* 38, 2008: 227-245.
- Burkett, Elinor. “Women’s movement”. *Encyclopaedia Britannica Online*. 2019. Web. 1 Feb. 2019. <<https://www.britannica.com/topic/womens-movement>>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. 1990.
- . *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge. 1993.
- Canby, Vincent. “Screen: Fun and Gadgetry of “Sleuth”.” in: *The New York Times*, December 11th, 1972. Abgerufen am 05.10.2019 <<https://www.nytimes.com/1972/12/11/archives/screen-fun-and-gadgetry-of-sleuth-mankiewicz-directs-anthony.html>>.
- Capsuto, Steven. *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*. New York 2001.
- Carlson, M.A. *Deathtraps: The Postmodern Comedy Thriller*. Bloomington 1993.
- Cartmell, Deborah and Timothy Corrigan, Imelda Whelehan. “Introduction to Adaptation”. *Adaptation* 1.1, 2008: 1-4.

- Connell, Masculinities; Hearn, Jeff, *The Gender of Oppression: Men, Masculinity and the Critique of Marxism*. New York 1987.
- Connell, *Masculinities*; Hearn, Jeff; Collinson, David L. "Theorizing Unities and Differences between Men and Between Masculinities." In: *Theorizing Masculinities*. Brod. Harry und Michael Kaufmann. Thousand Oaks: CA 1994: 97-119.
- Connell, Robert William; Messerschmidt, James. "What is hegemonic masculinity?" *Theory and Society* 19, 2005: 829 – 859.
- Danyte, Milda. *Introduction to the Analysis of Crime Fiction*. Kaunas 2011.
- Daurh, B. Joseph L. *Mankiewicz: Interviews*. 2008.
- Druxman, Michael B. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ; 1975.
- Greenberg, Harvey Roy. 'Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always', *Journal of Popular Film and Television*, 18.4, 1991: 164 - 171.
- Edwards. Tim. *Cultures of Masculinity*. London 2006.
- Elliott, Kamilla. "How do we talk about adaptations today?". *Literature/Film Quarterly* 45/2 Spring 2017. Web. 10. Nov. 2019. <
https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/index_first.html>.
- Erbe, Günter. „Dandytum, Dekadenz & Pop-Moderne. Der moderne Dandy. Zur Herkunft einer dekadenten Figur;“ in: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Tacke, Alexandra. Köln/ Wien 2009: 17–38.
- Frevert, Ute. *Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*. München 2001.
- Glenn, Jules. "Twins in Disguise: A Psychoanalytic Essay on Sleuth and The Royal Hunt of the Sun." in: *Psychoanalytic Quarterly*, 43.2, 1974: 288-302.

Gnüg, Hiltrud. „Dandy;“ in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1: Absenz Darstellung*. Barck, Karlheinz et al. Stuttgart/Weimar 2000: 814–831.

Government Equalities Office. Marriage Act: A factsheet. 2014. Abgerufen unter: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/306000/140423_M_SSC_Act_factsheet__web_version_.pdf am 10.11.2019.

Greer, Stephen. „Queer (Mis)recognition in the BBC’s Sherlock”. *Adaptation*. 1, 2015: 50–67.

Haddow, Douglas. “Welcome to the menaissance.” *The Guardian* 10. September 2010.

Abgerufen am 05.10.2019 unter:

<https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2010/sep/10/menaissance-don-draper>.

Hall, Lesley A. “Sexuality.” in: Addison, Paul und Harriet Jones, *A Companion to Contemporary Britain, 1939-2000*. Malden 2005.

Hearn, Jeff und David L. Collinson. “Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities”. *Theorizing Masculinities*. Hrsg. Michael Kaufman and Harry Brad. Thousand Oaks: Sage. 1994.

Hearn, Jeff. “Men, Identity and Power,” in: Ashe, Fidelma, *The New Politics of Masculinity: Men, Power and Resistance*. New York 2007.

Horton, Andrew; Stuart Y. McDougal (eds) (1998) *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley, CA.

Hunt, Susan, "Body Image." in: *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Flood, Michael; Judith Kegan Gardiner, Bob Pease und Keith Pringle. London 2007.

- Jann, Rosemary. "Sherlock Holmes Codes the Social Body." *ELH* 57.3 1990: 685–708.
- Kent, Susan. *Gender and power in Britain, 1640-1990*. London/New York 1999
- Kestner, Joseph A. *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle and Cultural History*. Aldershot/Brookfield 1997.
- Kimmel, Michael S; Aronson Amy. *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia, Volume 1*. Santa Barbara: CA. 2004.
- Kimmel, Michael. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity." in: *Theorizing Masculinities*. Brod, Harry und Michael Kaufmann. Thousand Oaks: CA 1994.
- Kimmel, Michael; Jeff Hearn und Raewyn Connell. "Introduction." In: *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Kimmel, Hearn, und Connell. Thousand Oaks:CA 2004.
- Korte, Helmut. *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 2010.
- Kühnel, Jürgen. *Einführung in die Filmanalyse*. Siegen: 2003.
- Lavigne, Carlen. "The Noble Bachelor and the Crooked Man: Subtext and Sexuality in the BBC's Sherlock." In: Porter, Lynette. *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. London/ Jefferson: NC 2012: 13–23.
- Leitch, Thomas, "Adaptation, the Genre", *Adaptation* 1.2, 2008: 106-120.
- . "Adaptation Studies at a Crossroads". *Adaptation* 1.1, 2008: 63-77.
- Linstead, Stephen; Pullen, Alison. "Gender as Multiplicity: Desire, Displacement, Difference and Dispersion." *Human Relations* 59.9 2006: 1287–1310.
- Lower, Cheryl Bray. "The Mankiewicz Woman." In: *Joseph L. Mankiewicz: Critical Essays*. Lower, C.B und Robert B. Palmer. Jefferson:NC/London 2001.

- Lowry, Brian. "TV Review: 'Sherlock'." 15. Jänner 2014. *Variety*. Abgerufen am 11. November 2019. <<https://variety.com/2014/tv/reviews/tv-review-sherlock-1201035894/>>.
- Marwick, Arthur. "Class." In: *A Companion to Contemporary Britain. 1939-2000*. Addison, Paul und Harriet Jones. Malden 2005.
- Maslin, Janet. "Film: Deathtrap with Michael Caine", in: *The New York Times*, March 19th, 1982. Abgerufen am 05.10.2019
<<https://www.nytimes.com/1972/12/11/archives/screen-fun-and-gadgetry-of-sleuth-mankiewicz-directs-anthony.html>>.
- Mikos, Lothar. *Film- Und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. Konstanz/München 2015.
- Murray, Simone. "Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry." *Literature/Film Quarterly* 36, 2008:14 – 21.
- Palmer, Robert B., "Literary Adaptations". In: Lower, C.B und Robert B. Palmer, *Joseph L. Makiewicz: Critical Essays with an Annotated Bibliography and a Filmography*, Jefferson 2001.
- Panayi, Panikos. "Immigration, Multiculturalism and Racism." In: *Twentieth-Century Britain: Economic, Social and Cultural Change*. Strange, Julie-Marie, Francesca Carnevali und Paul Johnson. Harlow 2007: 252-259.
- Pietrzak-Franger, Monika. "Sleuth on screen: adapting masculinities". *Modern British Drama on Screen*. Eds. R. Barton Palmer and William Robert Bray. Cambridge: UP, 2013: 169-188.
- Raw, Lawrence. "Adaptation Today". *Literature/Film Quarterly* 45/2 Spring 2017. Web. 10. Nov. 2019. < https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/index_first.html>.

- Rodman, Ronald. "Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's Maytime." In: *Music and Cinema*. Hrsg. James Buhler, Caryl Flynn, and David Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan UP, 2000. 187– 206.
- Rubin, Gale. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." In: *Toward an Anthropology of Women*. Reiter, Rayna R. New York 1975: 157-210.
- Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit*. Wien/Köln/Weimar 2005.
- Scott-Zechlin, Ariana. "„But It's the Solar System!" Reconciling Science and Faith Through Astronomy." In: *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*. Busse, Kristina und Louisa E. Stein. Jefferson 2012.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. London/ Berkeley 2004.
- . *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. 2016.
- Shahil, Robert. "Masculinity and Class: Michael Caine as 'Working-class hero'." In: *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood cinema*. Powrie, Phil; Davies Ann; Babington, Bruce. London 2007.
- Shaw, Marc E.; Watson, Elwood. *Performing American Masculinities: The 21st-century Man in Popular Culture*. Bloomington 2011.
- Simpson, Mark. "Meet the metrosexual". *Salon*. 22 July 2002. 10. Nov. 2019.
<<https://www.salon.com/2002/07/22/metrosexual/>>.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Male Trouble: A Crisis in Representation*. New York 1997.
- St. John, Warren. "Metrosexuals Come Out". *The New York Times*. 22 June 2003. 10. Nov. 2019. <<https://www.nytimes.com/2003/06/22/style/metrosexuals-come-out.html>>.

- Stauffer, Isabelle. „Faszination und Überdruß. Mode und Marken in der Popliteratur.“ in:
Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne. Tacke, Alexandra.
 Köln/Wien 2009: 39– 59.
- Stern, Lesley. *The Scorsese Connection.* Bloomington: Ind. 1995: 198.
- Stonewall. *Tuned Out.* London 2006.
- Stonewall. *Unseen on Screen.* London 2010.
- The Holiday.* Dir. Meyers, Nancy, performances by Kate Winslet, Cameron Diaz, Jude Law.
 2006.
- The Internet Movie Database, Sleuth, 2019, IMDB.com, Inc. abgerufen am 05.10.2019
 <https://www.imdb.com/title/tt0069281/?ref_=fn_al_tt_1>.
- The Internet Movie Database. Sherlock Holmes. IMDB.com, Inc. abgerufen am 05.10.2019.
 <https://www.imdb.com/title/tt0163492/?ref_=fn_tt_tt_10>
- The New York Times*, Manohla Dargis, “A Dance of Two Men, Twisting and Turning with a
 Gun That’s More Than a Gun.” 2007. Abgerufen am 05.10.2019
 <<https://www.nytimes.com/2007/10/12/movies/12sleu.html>>.
- The Sun.* “Sherlocks Like a Nice Girl, Holmes.” 9 Dec. 2011. Abgerufen am 07. August
 2019. <<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/tv/3987617/Sherlocks-like-a-nice-girl-Holmes.html>>.
- Vanacker, Sabine. “V.I. Warshawski, Kinsey Millhone and Kay Scarpetta: Creating a
 Feminist Detective Hero.” In:, *Criminal Proceedings: The Contemporary American
 Crime Novel.* Hrsg. Peter B. Messent. London 1997: 69 -71.
- Variety Magazine*, Robert Koehler, “Sleuth.” 2007. Abgerufen am: 05.10.2019 unter
 <<https://variety.com/2007/film/markets-festivals/sleuth-4-1200556841/>>.

Variety Magazine, *Sleuth*, 1972. Abgerufen am 05.10.2019

<<https://variety.com/1972/film/reviews/sleuth-1200422959/>>.

Variety Staff. *Variety Magazine*. “The Hound of the Baskervilles”, 1958. Abgerufen am

05.10.2019 <<https://variety.com/1958/film/reviews/the-hound-of-the-baskervilles-2-1200419281/>>.

Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh, 2006.

Wortmann, Thorsten. *Benedict Cumberbatch. Die illustrierte Biografie*. Berlin 2015.

Abstract

Die Diplomarbeit befasst sich mit dem Konstrukt Männlichkeit im Kontext britischer Film- und Fernsehadaptationen aus der Populärkultur anhand der Beispiele von zwei Sleuth Adaptionen und zwei Sherlock Holmes Adaptionen, die im Abstand von ungefähr 40 Jahren produziert wurden. Adaptionswissenschaften wurden im Verlauf der letzten Jahrzehnte ein wichtiger Bestandteil, wenn es sich um die Interpretation von Konstrukten wie Gender oder Männlichkeit handelt. Die Arbeit beschreibt dabei, dass sich diese Konstrukte im Verlauf der Zeit an die gesellschaftlichen Gegebenheiten anpassen, was in filmischen Adaptionen oder Remakes aus dieser Zeit ersichtlich wird.

Die Arbeit analysiert die Konstruktion von Männlichkeit und die Darstellung von platonischen beziehungsweise erotischen Beziehungen in den Quellen und inwiefern sie die Situation und die Rollenbilder des Produktionszeitraums widerspiegeln. Das Aufkommen neuer Formen von Männlichkeit in den 1990ern und den frühen 2000er Jahren wurde von der Gesellschaft erst noch als nicht maskulin aufgefasst, bevor diese Definition mithilfe der Serien dekonstruiert werden. Der Autor beschreibt außerdem die Rolle von technischen Geräten, und wie diese die helfen, archaische Definition von Männlichkeit neu zu definieren.

Key terms: Gender, Männlichkeit, Sherlock Holmes, Sherlock, Sleuth, Homosexualität, platonische Beziehungen