Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 244

Artikel: Die Tyrannei der Makellosigkeit : Far From Heaven von Todd Haynes
Autor: Midding, Gerhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865338

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 01.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Tyrannei der Makellosigkeit

FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes

1

Cathy, wie sie in legerer Strandkleidung an einem Pool sitzt und lächelnd von der Lektüre einer Zeitschrift aufblickt.

Es ist stets aufschlussreich, mit welchen Bildern ein Film beworben wird. Ein Szenenfoto, das als Vorlage für ein Filmplakat dienen soll, muss emblematisch sein. Das Plakatmotiv von FAR FROM HEAVEN vereinigt alle drei Hauptfiguren miteinander, die Farben ihrer Kostüme verstricken sie bereits in ein kleines Melodram um Kälte und Wärme, und ihre Blicke akzentuieren zugleich schon ihre Entfremdung. Der Blick der apart gekleideten Hausfrau Cathy schweift in die genau entgegengesetzte Richtung als der der beiden Männer, die in ihrem Leben eine entscheidende Rolle spielen und die etwas kleiner im Bildhintergrund zu sehen sind: ihr Ehemann Frank, dem man die Qualen und Schuldgefühle ansieht, die ihm die Erkenntnis bereiten wird, homosexuell zu sein, sowie der schwarze Gärtner Raymond Deagan, in den sie sich gegen alle gesellschaftlichen Regeln verlieben wird.

Interessanterweise haben die deutschen und französischen Feuilletons beim Start von FAR FROM HEAVEN ein anderes Szenefoto bevorzugt; «Libération» hat es in nachgerade Warholscher Manier gar in vierfacher Ausführung abgedruckt. Es zeigt Cathy, wie sie in legerer Strandkleidung an einem Pool sitzt und lächelnd von der Lektüre einer Zeitschrift aufblickt. Der Erfolg dieses Fotos verdankt sich gewiss vor allem dem unwiderstehlichen Lächeln Julianne Moores. Aber zugleich versetzt es den Betrachter augenblicklich in die Zeit, in die der Film spielt – und mehr noch, in deren Widersprüche.

Cathy liest «Cosmopolitan», eine Zeitschrift, die in ihrem Titel schon den Anspruch einer gewissen Weltläufigkeit erhebt, in den fünfziger Jahren freilich nachdrücklich die opportunen Tugenden der Häuslichkeit propagierte. Es ist die Zeit des von Betty Friedan diagnostizierten Weiblichkeitswahns, als die in den Kriegsjahren umständehalber erlangte, mithin vorbehaltliche Selbstbestimmung und Unabhängigkeit der Frauen

1 Julianne Moore

2 Dennis Quaid, Viola Davis, Julianne Moore, Lindsay Andretta und Ryan Ward

Die Vorort-Villa als Terrain, auf dem das Leben der Mittelklasse sich in tyrannischer Makellosigkeit erfüllt.

widerrufen wurde. Als glückliche Hausfrau und Mutter entspricht Cathy perfekt dem Leitbild der Eisenhower-Ära, einer Zeit, die das äussere Erscheinungsbild fetischisierte.

Todd Haynes' Film spielt im Connecticut der fünfziger Jahre, umfängt sein Publikum eingangs mit einer herbstlichen Vorort-Idylle, um dann die Risse in deren Fassade zu ergründen. Dabei folgt er den Spuren der Melodramen, die Douglas Sirk in jener Zeit für Universal drehte und die sich zu einer ethnografischen Erforschung der amerikanischen Mittelklasse summieren. Diese führt eine leblose Existenz in Sirks Filmen, sämtliche Beziehungen stecken in einer Sackgasse, für die unterdrückte Sexualität gibt es keinen Ausweg, geschweige denn Erfüllung. Sirks Filme stellen dabei so etwas wie einen Schwanengesang des Genres dar, zumal der Tradition des «women's picture», welches durch die Aufbrüche der sechziger Jahre seine Gültigkeit zu verlieren drohte.

Im Kino der Kleinstadt Hartford in Neuengland laufen übrigens fast ausschliesslich Melodramen (beispielsweise HILDA CRANE und THE THREE FACES OF EVE), in denen sich das insgeheime Unbehagen des weiblichen Publikums mit der eigenen Bestimmung artikuliert. Dieses vorerst letzte Aufblühen des Genres verdankte sich einerseits den restriktiven gesellschaftlichen Konventionen, die den Frauen wenig Optionen liessen ausser Anpassung, Opfer und Verzicht. Die Gefühle, die zunächst die häusliche und sodann die soziale Ordnung bedrohen, sind unweigerlich unstandesgemäss. In der Welt, die FAR FROM HEAVEN evoziert, besitzt jeder seinen angestammten Platz; was auch bedeuten kann, in die Verschwiegenheit einer Gegenwelt, eines Ghettos auszuweichen. Es ist ein derart hermetisch abgeschlossenes Universum, dass Aufruhr, Veränderung oder gar Befreiung nur in der unverhofften Begegnung, Konfrontation mit einer anderen Welt entstehen können.

Die Vorort-Villa ist seit den Mittfünfzigern zum (auch kinematografischen) Inbegriff der restaurativen Eisenhower-Ära geworden: als Terrain, auf dem das Leben der Mittelklasse sich in tyrannischer Makellosigkeit erfüllt. Nicht von ungefähr deckt sich der repräsentative Charakter der properen Einfamilienhäuser mit der Ikonografie des Melodrams: des durch ein Fenster gebrochenen, sehnsuchtsvollen Frauenblicks auf die Aussenwelt, der dominierenden Präsenz der Treppe, die meist Schauplatz familiärer Auseinandersetzungen ist. Den weiträumigen, üppig drapierten Interieurs eignet eine doppelte, paradoxe Aura von Verlorensein und Klaustrophobie. Eine besondere Rolle kommt den akkuraten Gartenanlagen zu. Das Gegensatzpaar von Natur (die mit Unschuld, Freiheit und Wildheit konnotiert ist) und

2

1 Dennis Haysbert und Julianne Moore

2 Dennis Quaid und Julianne Moore

3 Rock Hudson als Gärtner Ron Kirby

und Jane Wyman als Witwe Cary Scott in ALL THAT HEAVEN ALLOWS
Regie: Douglas Sirk

2

Mit den Kranfahrten, die uns im Vorspann das farbenprächtige Herbstlaub und am Ende des Films die Baumblüte des Frühjahrs entdeckt, vollzieht die natürliche Ordnung sich auch als dramaturgischer Kreisschluss.

Zivilisation (die für Einschränkung und Korruption steht), das sich von Anfang an durch das US-Kino zieht, scheint hier zu verschmelzen: der Garten steht als kultivierte, bezähmte Natur für ein Versprechen, das uneingelöst bleiben wird.

Imitation of Art

Todd Haynes beschwört die Ambivalenz dieser pastoralen Idylle ganz in der Manier Sirks. (Wobei man dem von Dennis Haysbert gespielten Gärtner, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Rock Hudson in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, nicht nur zutrauen mag, Henry David Thoreaus «Walden» zu leben, sondern auch gelesen zu haben.) Die Natur ist ein stets gegenwärtiger atmosphärischer Hintergrund, die Folge der Jahreszeiten steht für eine ewige Wiederkehr, eine natürliche Ordnung. Mit den Kranfahrten, die uns im Vorspann das farbenprächtige Herbstlaub und am Ende des Films die Baumblüte des Frühjahrs entdeckt, vollzieht sie sich auch als dramaturgischer Kreisschluss. Die Verheissung, der Optimismus dieses Aufblühens stehen, wie im Abspann von A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, zugleich im Widerspruch zum unglücklichen Ende einer Liebesgeschichte; ein letztes verzweifeltes Aufbegehren gegen die Unausweichlichkeit des Schicksals und die Engherzigkeit der Gesellschaft.

FAR FROM HEAVEN ist eine so akribische Hommage an das Kino Sirks, dass man hinter dem Film fast die Genügsamkeit eines glücklichen Kopisten vermuten mag. Haynes' Drehbuch variiert das Motiv der unstandesgemässen Liebe aus ALL THAT HEAVEN ALLOWS und dem der Rassendiskriminierung aus IMITATION OF LIFE. Unweigerlich mündet sein Szenarium in die genretypische Konsequenz des mütterlichen Opfers – obwohl die Kinder in der Dramaturgie des Films und im Leben der Hauptfiguren eine eher untergeordnete Rolle spielen. Die Dialoge, in denen ihre Fragen und Wünsche regelmässig hintangestellt werden, beschränken ihre Präsenz auf die eines letztlich folgsamen Attributes.

Darüber hinaus verrät der Film eine so umfassende wie anspielungsreiche Kenntnis des Genres. Das Bild der in einsamer Verzweiflung auf ihrem Bett weinenden Heldin verweist auf eine fast identische Einstellung aus Max Ophüls' THE RECKLESS MOMENT, in der Szene der ersten Begegnung Cathys mit Raymond greift er den Moment des erschrockenen Innehaltens auf, als Claudette Colbert in John M. Stahls Erstverfilmung von IMITATION OF LIFE an ihrer Hintertür die arbeitsuchende schwarze Haushälterin erblickt.

Sacht verletzt Haynes Tabus und überschreitet Grenzen, die zur Entstehungszeit von Sirks Melodramen noch unumstösslich waren.

Liebevoll holen Haynes und sein Kameramann Ed Lachman die Eastmancolor-Künstlichkeit der Universal-Filme Sirks ein, die zumeist von Russell Metty fotografiert wurden. Die vehemente, expressive Farbdramaturgie spiegelt die unterdrückende, bedrängende Schönheit eines Lebensstils wider, in dem die Figuren gefangen sind. Die Farbkomposition basiert auf dem Spannungsverhältnis zwischen dem Einzelnen und seinem Umfeld. Oft scheinen die Kostüme Ton in Ton aufzugehen in den Dekors, um dann in einer farblichen Dissonanz zu münden. Haynes und Lachman lassen gegensätzliche Akzente, warme und kalte, gesättigte und pastellene Farben miteinander in den Dialog treten. Sie setzen die Figuren von ihrem Ambiente ab, in dem sie diesem eine plastische Tiefe geben. Subtil verändert Lachman die Lichtverhältnisse im Bildhintergrund. Wenn er diesen kaum merklich dunkler werden lässt, beglaubigt er damit visuell einen Schlüsseldialog des Films: «Our interior lives are locked in the dark», aus dem eine Grunderfahrung der drei Hauptfiguren spricht, die etwas Neues, Unbekanntes über sich selbst erfahren müssen. Die Kamerabewegungen, elegante Kranfahrten und extreme Aufsichten, lösen sie aus ihrem Ambiente und pointieren so das zunehmend problematische Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft.

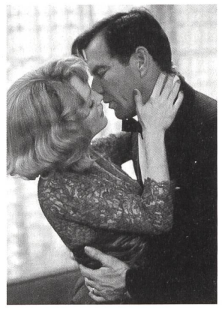
Ein eigensinniger Kopist

Die Arbeit der Schauspieler fügt sich nahtlos in dieses Konzept einer entlarvenden Künstlichkeit. In ihrer Intonation klingt der melodramatische Gestus der Nachkriegszeit wieder, eine hölzern anmutende Sorgfalt, die noch nichts ahnt vom Furor des *method acting*. Haynes treibt diesen Tonfall nicht so weit wie der Sirk-Bewunderer Fassbinder, der seinen Darstellern einen nachgerade mechanischen Aufsagegestus verordnete. Aber er macht kenntlich, dass die Figuren mit fremder Stimme sprechen, die ihnen von den Konventionen der Zeit und Gesellschaft auferlegt ist.

Kaum merklich, gleichwohl nachdrücklich tritt Haynes' Film aus der nachempfundenen Ästhetik der geschilderten Epoche heraus. Sacht verletzt er Tabus und überschreitet Grenzen, die zur Entstehungszeit von Sirks Melodramen noch unumstösslich waren. Haynes deutet an, dass das repressive Klima der McCarthy-Ära wie eine Grundierung auch die vorstädtische Idylle einfärbt. Explizit hebt er auch den schwulen Subtext hervor, den Sirks Filme allein schon produktionsgeschichtlich haben (sein bevorzugter Star Rock Hudson und sein Produzent Ross Hunter waren homosexuell). Wenn im Fernsehen, von der Familie unbeachtet, ein Bericht über die Bürgerrechtskonflikte in Little Rock läuft, verrät dies zwar Haynes' aufgeklärten und gegenwärtigen Blick auf

1

2



2

3

eine vergangene Epoche. Aber er gibt die Charaktere bei all ihrer zeit-und klassenbedingten Naivität angesichts von Homosexualität und Rassendiskriminierung nie der Lächerlichkeit preis. Denn das ist das schöne Wunder seines Films: dass er sich nie in jene Haltung gefälliger und unverfänglicher ironischer Distanz zurückziehen muss, die sich das Melodram nur als *camp* erschliessen kann. FAR FROM HEAVEN fühlt sich seinen Figuren und seinem Genre niemals überlegen, diskreditiert das humanistische Pathos der Dialoge nicht, sondern setzt die tiefen Gefühle in ihr Recht.

Gerhard Midding

FAR FROM HEAVEN (DEM HIMMEL SO FERN)
Stab
Regie und Buch: Todd Haynes; Kamera: Edward Lachman A.S.C.; Schnitt: James Lyons; Szenenbild: Mark Friedberg; Kostüme: Sandy Powell; Filmarchitekt: Peter Rogness; Musik: Elmer Bernstein

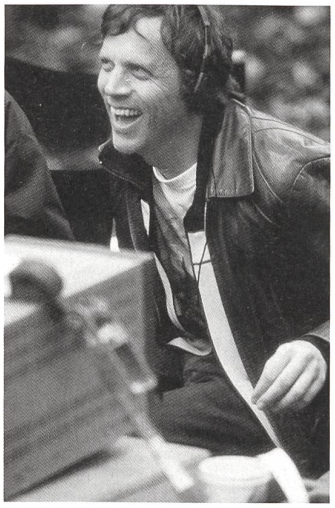
Darsteller (Rolle)
Julianne Moore (Cathy Whitaker), Dennis Quaid (Frank Whitacker), Dennis Haysbert (Raymond Deagan), Patricia Clarkson (Eleanor Fine), Viola Davis (Sybil), James Rebhorn (Dr. Bowman), Bette Henritze (Mrs. Leacock), Michael Gaston (Stan Fine), Ryan Ward (David Whitaker), Lindsay Andretta (Janice Whitaker), Jordan Puryear (Sarah Deagan), Kyle Smith (Billy Hutchinson), Celia Weston (Mona Lauder), Barbara Garrick (Doreen), Olivia Birkelund (Nancy), Stevie Ray (Dick Dawson)

Produktion, Verleih
Focus Features, Vulcan Productions, TF1 International in Zusammenarbeit mit Killer Films, Jon Wells, Section Eight Production; Produzentinnen: Jody Patton, Christine Vachon; ausführende Produzenten: John Wells, Eric Robison, Tracy Brimm, John Sloss, Steven Soderbergh, George Clooney. USA, Frankreich 2002. Farbe; Dolby; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

1

‹In vielerlei Hinsicht fühlte ich mich befreit, indem ich mich eng an Douglas Sirk hielt›

Gespräch mit Todd Haynes



2

FILMBULLETIN Fünfzig Jahre nach Douglas Sirk einen Film im Studiostil seiner Zeit zu drehen, ist mehr als eine technische Spielerei. Wie relevant sind seine Themen in der heutigen Gesellschaft?

TODD HAYNES Ich hatte mir überlegt, FAR FROM HEAVEN im heutigen Amerika anzusiedeln, habe mich dann aber dagegen entschieden: Fassbinder und Sirk haben mit ihren zeitgenössisch angesiedelten Geschichten erstaunliche Arbeit geleistet. Ich dagegen konnte der reichen Textur, den Stoffen und der Ausstattung der Fünfziger, ihrer relativen Fremdheit, nicht widerstehen. Der zweite und wichtigere Grund aber ist, dass diese zeitliche Distanz eine bestimmte Kraft entwickelt, indem sie dem Zuschauer eine Art Rahmen vorgibt, durch den er seine eigene Gegenwart wieder erkennen kann. Er muss aktiv werden und den Spiegel selbst suchen, den der Film ihm vorhält. Entdeckt zu haben, wie viel unsere auf den ersten Blick so viel tolerantere Gegenwart mit den Fünfzigern zu tun hat, ist dann ganz sein Verdienst.

FILMBULLETIN Haben Sie Ihren ersten Sirk-Film noch im Zustand der Unschuld gesehen, oder hatte man ihn damals schon wieder entdeckt?

TODD HAYNES Ich wünschte, ich gehörte zu denjenigen, die Sirk-Filme zuhause im Fernsehen gesehen haben, als Kinder, in der Reihe «Million Dollar Movie»: