universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dimensionen des Erotischen“

Eine Filmanalyse von Pascale Ferrans LADY CHATTERLEY unter Einbeziehung der Romanvorlage *John Thomas and Lady Jane* von D. H. Lawrence im rezeptionsgeschichtlichen Kontext feministischer Literaturkritik und Filmtheorie

Verfasserin

Jelena Čavar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, April 2012	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Doz. Dr. Clemens K. Stepina

Danksagung

Ich danke meinen Eltern, meinen Geschwistern und meinem Freundeskreis für den moralischen Beistand. Besonderer Dank für die tatkräftige Unterstützung gilt meinem Betreuer, Dr. Clemens K. Stepina.

Ich habe mich in meiner Diplomarbeit für eine geschlechterspezifische Sprachverwendung entschieden, männliche und weibliche Schreibweisen sind als solche ausgewiesen. Begrifflichkeiten und Ausdrücke aus der Filmterminologie werden immer auf Deutsch, sofern kein gleichbedeutendes Äquivalent in deutscher Sprache vorhanden, ansonsten auf Englisch, angegeben. Film- und Romantitel sind nur in ihrer Originalbenennung angeführt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4
   1.1. Vorwort 4
   1.2. Einführung 5
   1.3. Methodik 7

2. Die Lady-Chatterley-Romane 8
   2.1. Drei Fassungen eines Romans 8
      2.1.1. *The First Lady Chatterley* 9
      2.1.2. *John Thomas and Lady Jane* 11
         2.1.2.1. Entstehungsgeschichte 11
         2.1.2.2. Inhalt 13
      2.1.3. *Lady Chatterley's Lover* 19
   2.2. Zensur 20
   2.3. Prozess 21

3. David Herbert Lawrence 23
   3.1. Ein Schriftsteller der Moderne – Rezeption 23
   3.2. Simone de Beauvoir, D. H. Lawrence und *Das andere Geschlecht* 27
   3.3. Kate Millett, D. H. Lawrence und *Sexual Politics* 30
   3.4. Linda Ruth Williams, D. H. Lawrence und *Sex in the Head* 32

4. Die Dimensionen des Erotischen 34
   4.1. Feministische Filmtheorie: Laura Mulvey 34
   4.2. Begriffsdefinition und Zuordnung der Genres 37
      4.2.1. Literaturverfilmung 39
      4.2.2. Liebesfilm, Frauenfilm, Melodrama 41
      4.2.3. Erotikfilm 43

5. Pascale Ferran 45
   5.1. Beruf: Regisseurin 45
   5.2. Das filmische Werk 48
   5.3. Persönliche Handschrift einer Autorin 50

6. LADY CHATTERLEY (2006) Pascale Ferran 52
6.1. Aufbau 52
6.1.1. Filmplot 53
6.1.2. Literaturverfilmung 59
6.1.2.1. Roman und Film 59
6.1.2.2. Literalität der Vorlage 61
6.2. Figurenanalyse 63
6.2.1. Hauptfigur 63
6.2.2. Nebenfiguren 65
6.3. Bauformen 68
6.3.1. Kamera 68
6.3.2. Räume, Licht, Farbe 69
6.3.3. Geräusche, Musik, Dialoge 71
6.3.4. Setting und Kostüme 73
6.4. Die Dimension des Erotischen 74

7. Verfilmungen des Romans 79
7.1. Kino-Adaptionen 81
7.1.1. L'AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955) Marc Allégret 81
7.1.2. LADY CHATTERLEY'S LOVER (1981) Just Jaeckin 85
7.2. Fernsehserie: LADY CHATTERLEY (1993) Ken Russell 88
7.3. Andere Verfilmungen 91
7.4. Epilog 93

8. Zusammenfassung 96

9. Anhang 97
9.1. Abbildungsverzeichnis 97
9.2. Chronologie: D. H. Lawrence 99
9.3. Produktionsnotizen LADY CHATTERLEY 101

10. Quellenverzeichnis 102
10.1. Ausgewählte Filmo- und Videographie 102
10.2. Erwähnte Filmtitel 102
10.2. Bibliographie 103
10.3. Online-Quellen 106

11. Abstract 107

12. Lebenslauf 108

1. Einleitung

1.1. Vorwort

> „Der Genuss des erfolgreich analysierten Films als Analyse eines Filmerlebnisses besteht letztlich im Genuss an der Selbsterkenntnis.“[1]

Als ich vor ungefähr sieben Jahren begonnen habe, mich im Rahmen meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften und meiner späteren Tätigkeit als Kultur-Redakteurin für verschiedene Online-Magazine mit Filmen auf wissenschaftliche, analytische und kritische Weise auseinanderzusetzen, fühlte ich mich in erster Linie des reinen Kinovergnügens als Zuschauerin beraubt. Die Fülle an Informationen, die jeder Film, sei es ein guter oder ein schlechter Film, transportiert und seinem Publikum anbietet, nimmt mit einer vielseitigen Beschäftigung nur noch mehr zu. Anfangs meinte ich dieses „reinen Kinovergnügens“ eher zum Nachteil. Mittlerweile weiß ich um diese Vorteile Bescheid. Je mehr ich mich mit Filmen beschäftigt habe, desto mehr Freude habe ich dabei entwickelt. Es stellte sich heraus, dass dieses Abschalten-Können im Kino, dem ich anfangs so nachgetrauert habe, nichts damit zu tun hatte, dass mir immer so viele Gedanken während des Filmschauens durch den Kopf geschwirrt sind, sondern damit, dass der Film mich als sein Ziel-Publikum verfehlt hat. Solche Filme und ihre Geschichten waren eben nicht imstande, mich in ihre diegetische Welt zu entführen. Auch dann habe ich mich niemals gelangweilt, sondern ich habe einfach meine Interessen verlagert und mich auf andere Aspekte wie Musik, Schauspiel, Ausstattung des Films konzentriert. Es hat seine Zeit, einige Filmkritiken und einige Filmanalysen mehr gedauert, bis ich zu dieser Erkenntnis gelangt bin. Einen Film analytisch in viele Einzelteile zu zerlegen und ihn neu zusammensetzen und zu interpretieren, offenbart Blickwinkel auf den Film, die ansonsten nicht so schnell ins Auge fallen. Diese vorliegende filmwissenschaftliche Annäherung ist das Resultat eines persönlichen Kinoerlebnisses im Rahmen der Viennale 2007, des Wiener Filmfestivals. LADY CHATTERLEY wurde in einer beschaulichen Werkschau der französischen Filmemacherin Pascale Ferran präsentiert. Ungeachtet der emotionalisierenden Wirkung des Films, den er imstande ist auf sein Publikum zu verüben, hat die Sichtung des Films Fragen aufgeworfen, die es hier zu beantworten gilt. Nicht nur fand ich den Film auf Anhieb gelungen im ästhetischen Sinn, sondern vielmehr interessierten mich alle historischen, genderspezifischen und sozio-kulturellen Aspekte davon.

[1] Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008. S. 24.

1.2. Einführung

Die folgenden 108 Seiten beinhalten eine ausführliche und mehrere Ebenen umfassende Filmanalyse von Pascale Ferrans Adaption LADY CHATTERLEY von D. H. Lawrences *John Thomas and Lady Jane*, einer früheren Version seines letzten Romans *Lady Chatterley's Lover*. Einerseits werden grundlegende Merkmale und Aspekte dieses Films durchleuchtet, analysiert und interpretiert, welche den Film in seiner Gesamtheit darstellen. Andererseits werden anhand dieses Filmbeispiels im Besonderen und anderer vergleichender Filmbeispiele im Allgemeinen einige Hilfsmittel der filmwissenschaftlichen Analyse bedient, auf diese „Werkzeuge" wird zudem genauer eingegangen. Es geht nicht nur darum den Film mithilfe der zur Verfügung stehenden filmwissenschaftlichen Termini zu analysieren, sondern vielmehr soll dadurch der Interpretationsversuch einer objektiven Annäherung aufgezeigt und umgehend reflektiert werden.

Das zweite Kapitel ist ein Abschnitt dieser Arbeit, der sich mit *The First Lady Chatterley, John Thomas and Lady Jane* und *Lady Chatterley's Lover,* den drei Fassungen des letzten Romans von David Herbert Lawrence, beschäftigt. Nachdem die Werke des englischen Schriftstellers zeitlebens während seiner Schaffensperiode und darüber hinaus in einigen Fällen Gegenstand von Zensur waren, wird am Beispiel seines berühmtesten Romans darauf eingegangen. Zudem wird die Gerichtsverhandlung des Pengiun-Verlags, die *Lady Chatterley's Lover* im Jahre 1960 von dessen „Unanständigkeit" schlussendlich freigesprochen hat, umrissen. In diesem Kapitel findet sich auch eine Inhaltsbeschreibung des Romans *John Thomas and Lady Jane*.

Die Gründe, die sich für eine filmanalytische Herangehensweise unter Einbeziehung von feministischer Filmtheorie ausgesprochen haben, sind nur unter Berücksichtigung der Aspekte der Literaturvorlage von D. H. Lawrence, des darin vorkommenden Geschlechterverhältnisses, der Figurenperspektive, den bisherigen Verfilmungen des Stoffes und der kritischen Rezeption und medialen Reputation, zu beantworten. Das dritte Kapitel ist ein Streifzug durch die feministische Lawrence-Literaturkritik des letzten Jahrhunderts. Mit der folgenden Beobachtung: Der Schriftsteller, der sehr anschaulich über Sex geschrieben hat, ist ein sexistischer Schriftsteller, der „Erziehungsromane über Frauen"[2] schrieb. Folgend wird sowohl auf Simone de Beauvoirs als auch Kate Milletts Auseinandersetzung mit Lawrence genauer eingegangen. *Le Deuxième Sexe* erschien erstmals 1949 und hat die feministische Frauenbewegung maßgeblich beeinflusst. So auch das zwanzig Jahre später erschienene *Sexual Politics* von Kate Millett, welches ohnehin in einem Atemzug mit den Frauenbewegungen am

[2] de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch Verlag 2008. S. 284.

Anfang der Siebzigerjahre genannt wird. Im Anschluss an de Beauvoir und Millett wird eine dritte – vor allem zeitgeschichtlich aktuellere – diskursive Annäherung mit hineingenommen. Nämlich die der Literaturkritikerin und Filmtheoretikerin Linda Ruth Williams, die sich u. a. eingehend mit Frauenbildern bei Lawrence beschäftigt hat, die aber auch de Beauvoirs und Milletts Sexismus-Kritik an Lawrence relativiert und zugleich versucht, diese Kritik zu entschärfen. Diese Art der Annäherung ist deshalb relevant, weil sie über die feministische Filmtheorie bis hin zur Analyse des Films LADY CHATTERLEY führt. Von der Rezeption des Schriftstellers geht das vierte Kapitel zum Kino und seinen Repräsentationsmodellen, insbesondere zu seinen manifestierten und konstruierten Bildern und der Darstellung von Weiblichkeit auf der Leinwand über. Laura Mulveys filmtheoretisches Manifest „Visual Pleasures and Narrative Cinema“ wird dabei als theoretischer Ansatz hinzugezogen. Weiteres wirft ein Unterkapitel die Frage auf, ob Regisseurinnen und Regisseure eine differenzierte Herangehensweise ans Filmemachen haben, falls so, wie sich diese Herangehensweisen unterscheiden, und was diese Unterschiede tatsächlich ausmachen.

Im fünften Kapitel wird der Berufsstand der Regisseurinnen durchleuchtet, bzw. was es in der heutigen Zeit für Frauen bedeutet, Filme zu realisieren. Darauf folgt eine kurze Beschäftigung mit der französischen Filmemacherin Pascale Ferran. Es wird ein Überblick über deren Arbeit und Autorenpolitik geboten. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit ist auf das sechste Kapitel, die Filmanalyse des französischen Kinofilms LADY CHATTERLEY, verlagert. Neben der Inhaltsbeschreibung beinhaltet dieser Abschnitt eine ausführliche Figuren- und Bauformenanalyse. Die Literalität dieser Literaturverfilmung und der Vergleich zwischen Lawrences Romanvorlage *John Thomas and Lady Jane* und LADY CHATTERLEY werden dabei ebenso ins Auge gefasst, wie eine Analyse der erotischen Szenen aus dem Film. Das siebente Kapitel gibt einen Überblick über andere Verfilmungen des Romans *Lady Chatterley’s Lover*. Dabei werden die Kinofilme L’AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955) und LADY CHATTERLEY’S LOVER (1981) sowie die vierteilige BBC-Fernsehserie LADY CHATTERLEY (1993) auf filmanalytische, literaturhistorische, feministische und rezeptionsgeschichtliche Gesichtspunkte hin untersucht. Das achte und somit letzte Kapitel bemüht sich um eine kurze Zusammenfassung der erlangten Forschungsergebnisse.

1.3. Methodik

Vor Beschreibung des eingesetzten Analyseverfahrens der qualitativen Forschungsmethoden, die sich im Zusammenhang mit dieser vorliegenden Arbeit anbieten, wird zunächst eine kurze Unterscheidung zwischen der quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse – hier laut Atteslander – vorgenommen: „Die Unterscheidung zwischen empirisch und hermeneutisch entspricht der in der Literatur gängigen Unterscheidung zwischen quantitativ und qualitativ.“[3] An dieser Stelle ist allerdings zu betonen, dass eine genauere als die oben angeführte und folgend genannte Unterscheidung zwischen quantitativ und qualitativ irrelevant und sogar irreführend ist, da es hierbei lediglich darum geht, eines dem Erkenntnisinteresse einer methodischen Herangehensweise angepasstes Verfahren auszuwählen. Dazu noch einmal Atteslander:

> „Die Unterschiede zwischen quantitativem und qualitativem Forschungsablauf bedingen andere inhaltsanalytische Vorgehensweisen bei der Datenauswertung. Beiden gemeinsam ist, dass die Forschungsfragestellung eindeutig beschrieben werden muss. Die Strukturierung des Analysematerials hat eine vergleichbar zentrale Bedeutung in der qualitativen Inhaltsanalyse wie die Kategorienbildung in der quantitativen. Aber wie bei allen qualitativen Verfahren gibt es bestimmte allgemeine Merkmale zur prinzipiellen Kennzeichnung der Vorgehensweise. Dies sind Offenheit, Kommunikativität, Naturalistizität sowie Interpretativität.“[4]

Peter Atteslander definiert in seinem Buch *Methoden der empirischen Sozialforschung* die qualitativen Verfahren wie folgt: „Qualitative Forschung benutzt die verschiedensten Methoden und Paradigmen aus einer Vielzahl von wissenschaftlichen Disziplinen und beschränkt sich nicht auf die Sozialwissenschaften.“[5]

Wie bereits erwähnt, bildet das Kernstück dieser Arbeit die Beschäftigung mit dem Kinofilm LADY CHATTERLEY. Die Methodik dieser Herangehensweise ist die Filmanalyse, die mithilfe von unterschiedlichen analytischen und interpretativen Kriterien aus Werner Faulstichs *Grundkurs Filmanalyse* durchgeführt wird.

[3] Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin: Walter de Gruyter 2003. S. 216.
[4] Ebenda. S. 235.
[5] Ebenda.

2. Die Lady-Chatterley-Romane

2.1. Drei Fassungen eines Romans

„But the novel was written, from start to finish, three times."[6]

Was die vorliegende Beschäftigung in diesem Kapitel noch aufzeigen will: Lawrences Texte konnten und wollten aufgrund der ihnen zugrunde liegenden expliziten Darstellungsformen von Sex in ihrer vom ihm beabsichtigten Form nicht publiziert werden. David Herbert Lawrence war nämlich ein Schriftsteller, der seiner Zeit, dem puritanischen Zeitalter des langsam verebbenden viktorianischen Englands, mit seiner Philosophie und seiner Weltanschauung, insbesondere seinen expliziten Darstellungen von Sex und Geschlechtlichkeit und in seinen Romanen, weit voraus war. Eine Gegebenheit, mit der er seine ganze literarische Schaffensperiode lang zu polarisieren wusste. Zeit seines kurzen Lebens, das er zwar nicht nur in England verbrachte, waren ihm wahrscheinlich gerade diese Umstände Anliegen und Unterfangen zugleich und gaben ihm den nötigen Antrieb und Anreiz, seine Lady-Chatterley-Romane zu schreiben. Einerseits ein umfangreiches Unterfangen, weil es an die drei Jahre und tausend Seiten vom ersten Roman, *The First Lady Chatterley*, bis zur dritten und endgültigen Version *Lady Chatterley's Lover* dauerte. Andererseits ein persönliches Anliegen, denn der damals von der Tuberkulose stark in Mitleidenschaft Gezogene scheute weder Kosten noch Mühen, um die finite Version im Frühjahr 1928 in Florenz im Privatdruck zu publizieren.

Vorneweg sei angemerkt, dass dieses Kapitel lediglich auf den Entstehungsprozess der drei Versionen und die wichtigsten formalen Merkmale und erwähnenswertesten Unterschiede zu sprechen kommt, keinesfalls einen inhaltlichen Vergleich der drei Versionen anstrebt. Eine inhaltliche Zusammenfassung unterteilt in die sechzehn Kapitel des Romans der zweiten Version *John Thomas and Lady Jane* findet sich allerdings in einem Unterkapitel wieder. Da diese im Analysevergleich mit dem Film LADY CHATTERLEY von Belang sein wird, ist es daher angebracht und notwendig, damit ins Detail zu gehen. Weiteres wird die Problematik der seit Entstehen des Romans Hand in Hand gehenden Zensur besprochen. Zudem wird ein Blick auf den Prozess des Penguin-Verlags geworfen, der im Oktober 1960 stattgefunden hat.

[6] Lawrence, D. H.: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. Hg. und kommentiert v. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S. 333.

2.1.1. *The First Lady Chatterley*

> „All the literature of the world shows the prostitute's ultimate impotence in sex, her inability to keep a man, her rage against the profound instinct of fidelity in a man, which is, as shown by world history, just a little deeper and more powerful than his instinct of faithless sexual promiscuity. All the literature of the world shows how profound is the instinct of fidelity in both man and women, how men and women both hanker restlessly after the satisfaction of this instinct, and fret at their own inability to find the real mode of fidelity. The instinct of fidelity is perhaps the deepest instinct in the great complex we call sex."[7]

Der Grundstein für die erste Fassung des späteren Romans *Lady Chatterley's Lover* war gelegt, nachdem Lawrence im September des Jahres 1926 nach einem längeren Italien-Aufenthalt zum letzten Mal vor seinem Tod England einen mehrmonatigen Besuch abstattete. Während dieses Besuchs in den Midlands, seiner Herkunftsgegend und der Szenerie der Lady-Chatterley-Romane, protestierten die Bergarbeiter gegen die vorherrschenden Arbeits- und Klassenverhältnisse. Aus der Korrespondenz mit Freunden, Schriftsteller-Kollegen und Verlegern geht hervor, dass Lawrence diese Erfahrung der Klassenverhältnisse der Arbeiterschicht und die Industrialisierung nicht mehr losließen.

So stellen Dieter Mehl und Christa Jansohn in der Einführung ihrer kritischen Ausgabe der *The First and Second Lady Chatterley Novels* fest: „During his stay in the Midlands, he was most vividly impressed and disturbed by the miners' strikes in Derbyshire and Nottinghamshire, which had been going on for five months and had led to a general mood of social unrest."[8]

Daraufhin erst beschloss er, seinen nächsten Roman in dieser Gegend anzusiedeln. Unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Villa Mirenda in der Nähe von Florenz begann er mit dem Manuskript und fertigte dieses bereits bis Ende November, binnen nur eines einzigen Monats, an. Lawrence wusste von Anfang an, um eine moralische Unsittlichkeit seines Romans Bescheid. Erstmals fällt die Bezeichnung „improper" [9] im Bezug auf den Lady-Chatterley-Stoff, nämlich vom Autor selbst, in einem Brief an seinen englischen Verleger Martin Secker.

Diese erste Version ist im Vergleich mit der zweiten Version und der Endversion genau genommen nur eine spontane Skizzierung der Handlung. Das lässt sich auch anhand der 94.000 Wörter ausmachen. Die zweite Version hat an die 56.000 Wörter[10] mehr.

---

[7] Ebenda. S. 318-319.
[8] Mehl, Dieter / Jansohn, Christa: "Introduction". In: Lawrence, D. H.: *The First and the Second Lady Chatterley Novels.* Hg. und kommentiert v. Dieter Mehl u. Christa Jansohn. Cambridge: Cambridge University Press 1999. S. xxi.
[9] Squires, Michael: "Introduction". In: Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover".* S. xx.
[10] Vgl. Mehl / Jansohn: „Introduction". In: Lawrence: *The First and the Second Lady Chatterley Novels.* S. xxv.

Auf die Feststellung, dass *The First Lady Chatterley* vielmehr eine Erzählung oder eine Novelle als ein Roman ist, machen Dieter Mehl und Christa Jansohn aufmerksam. Nicht nur die Länge des Textes ist ausschlaggebend für diese Beobachtung, sondern auch das Nicht-Vorhandensein einer Untergliederung in Kapitel.[11] Es handelt sich dabei um einen reinen Fließtext, ohne Kapitel und Überschriften, alleinig die Absätze dienen einer gewissen Strukturierung.

Dieser erste Entwurf war für keine Publikation bestimmt, was die rasche Wiederaufnahme des Schreibens an der zweiten Version zeigt. Erstmals veröffentlicht wurde *The First Lady Chatterley* im April 1944 vom Dial Press-Verlag in den USA in New York.

[11] Vgl. Ebenda. S. xxiii.

2.1.2. *John Thomas and Lady Jane*

2.1.2.1. Entstehungsgeschichte

> „We can therefore be confident that Lawrence wrote the first two versions of Lady Chatterley's Lover between October 1926 and February 1927 in virtually a single creative effort; that around about the end of November and the first two weeks of December he finished version 1, only to start rewriting immediately; and that when he had completed version 2, he laid it aside, undecided what to do with it. Whenever, during the following months, he referred to his novel, it was to version 2 which, for him, had completely superseded his first draft."[12]

Am 1. Dezember 1926, nur ein paar Tage nach Beendigung von *The First Lady Chatterley*, machte sich Lawrence an die Schreibarbeit einer zweiten Fassung. Das handgeschriebene Manuskript für *John Thomas and Lady Jane* verfasste er binnen nur drei Monaten, somit brauchte er für die zweite Version einen Monat länger als für die erste. Am Exempel der mehrmaligen Über- und Bearbeitung des Lady-Chatterley-Stoffes lässt sich die Arbeits- und Herangehensweise des Schriftstellers Lawrence erkennen. Für ihn war dieser Zugang zum Text und zum Stoff keine Neuheit in seiner Arbeitsherangehensweise. Wie Michael Squires in der Einführung einer kritischen Ausgabe von *Lady Chatterley's Lover* beschreibt: „All that is known about Lawrence's working practice supports the generalisation that he usually avoided detailed structural revision, and preferred rewriting, sometimes producing draft after draft until he was satisfied."[13]

Die zweite Fassung ist in sechzehn Kapitel unterteilt; zwei Kapitel weniger als *Lady Chatterley's Lover*. Sie ist aber mit 150.000 Wörtern[14] die wortreichste der drei Fassungen. Roland Gart kommt in seinem Nachwort in der vom Diogenes Verlag gedruckten deutschen Erstausgabe von *John Thomas und Lady Jane* u. a. auf den Umfang als grundlegendes Unterscheidungsmerkmal zwischen der zweiten und der dritten Fassung zu sprechen. Auch auf die Frage, warum denn *John Thomas and Lady Jane* überhaupt herausgegeben wird, wenn ohnehin die überarbeitete finale – sowie einzige von Lawrence autorisierte – Fassung vorliegt: „Der erste Grund liegt vielleicht darin, daß diese Fassung etwa zwanzigtausend Wörter mehr enthält als die endgültige Fassung […] jedenfalls einen wesentlichen unveröffentlichten Text des Autors darstellen."[15]

---

[12] Ebenda. S. xxvi.
[13] Squires: "Introduction". In: Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. S. xxi.
[14] Mehl / Jansohn: „Introduction". In: Lawrence: *The First and the Second Lady Chatterley Novels.* S. xxv.
[15] Gart, Roland: "Nachwort". In: Lawrence: *John Thomas und Lady Jane.* Zürich: Diogenes 1978. S. 497.

Der Diogenes Verlag bewarb den Roman in der 1978 erschienen Auflage der deutschsprachigen Erstausgabe mit dem Untertitel „Die zweite und beste Fassung der ‚Lady Chatterley'".[16] Erstmals erschienen ist diese Version u. a. in einer Lawrence-Gesamtausgabe 1954 beim Mondadori-Verlag in italienischer Übersetzung von Carlo Izzo. Achtzehn Jahre später, also 1972, erschien *John Thomas and Lady Jane* sowohl bei William Heinemann in England als auch bei The Viking Press in den USA. Dass Lawrence mit dieser zweiten Version genauso unzufrieden wie mit der ersten war, zeigt sein Zögern, lange nicht in den Druck zu gehen. Lawrence zögerte schließlich so lange, bis er sich an die Arbeit an die dritte Version machte und die zweite schon verwarf.

[16] Lawrence: *John Thomas und Lady Jane*. S. 3.

2.1.2.2. Inhalt

Folgend findet eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der einzelnen Kapitel des Romans, welcher später Gegenstand der ausführlichen Analyse des Kinofilms LADY CHATTERLEY sein wird, statt. Bei *John Thomas and Lady Jane* handelt es sich um einen fiktiven narrativen Roman. Was die Erzählperspektive betrifft, so gibt es nur die Sicht der auktorialen Erzählstimme, die allwissend und alles wiedergebend sich auch in die Gedanken der Charaktere hineinversetzen kann. Lady Constance Chatterley ist die zentrale Figur der Narration. Diese Inhaltszusammenfassung entstammt der Lesung und Beschäftigung mit der im Jahre 1978 als Taschenbuch publizierten deutschsprachigen Diogenes-Ausgabe von *John Thomas und Lady Jane.*

Das erste und einleitende Kapitel (S. 5-15) beschreibt die Lebensumstände von Constance und Clifford und zeichnet deren Charaktere. Während eines Kurzurlaubs von der Front heiratet Clifford die sechs Jahre jüngere Constance, um dann ein Jahr später verwundet und von der Hüfte abwärts gelähmt aus dem Ersten Weltkrieg heimzukehren. Seitdem fristen beide ihr adeliges Dasein als Baronet und Lady auf Wragby Hall, dem familiären Anwesen der Chatterleys, welches eingebettet in der Gegend der englischen Midlands liegt. Das Geld für den Lebensstil kommt aus dem von Clifford bewirtschafteten Bergwerk in Tevershall, dem nächstgelegenen Dorf. Dieser Abschnitt beschreibt, wie aus dem anfangs lebensfrohen und kämpferischen Clifford zusehends ein verbitterter Mann im Rollstuhl und aus Constance mehr seine Krankenpflegerin und Haushälterin als seine Frau wird. Cliffords Zeugungsunfähigkeit macht aus ihr eine „verheiratete Nonne“.[17]

Das zweite Kapitel (S. 16-27) stellt Constances Vater, Sir Malcom Reid, vor. Dieser stattet den Eheleuten Chatterley im Herbst des Jahres 1920 einen Kurzbesuch ab. Der besorgte Sir Malcom macht seine Zweifel in Bezug auf die aufopfernde Lebensweise seiner Tochter kund. Ihm missfallen ihr zurückgezogenes und einsames Leben und die Verantwortung, die sie sich unnötig aufhalst. Dafür schiebt er die Schuld Clifford zu, jedoch merkt er auch an, dass seine Tochter den Eigensinn ihrer früh verstorbenen Mutter geerbt hat und er nichts gegen dieses sture Verhalten unternehmen kann.

Im dritten Kapitel (S. 28-48) unternehmen Constance und Clifford einen Spaziergang durch den spätherbstlich anmutenden Park und dem Anwesen angrenzenden Wald. Währenddessen unterrichtet Clifford seine Frau von seiner Besorgnis um ihren gesundheitlichen Zustand und gibt ihr eine Art „Freibrief“[18] Liebeleien und außereheliche Kinder betreffend. Zuerst em-

[17] Vgl. Ebenda. S. 14.
[18] Ebenda. S. 36.

pört, löst sie fortan nach und nach das emotionale Band zwischen sich und ihrem Mann. Später treffen sie auf den Wildhüter Oliver Parkin mit seiner Spaniel-Hündin Flossie. Parkin ist Clifford mit seinem motorisierten Rollstuhl behilflich. Während er das tut, mustert er Constance ausgiebig, jedoch nimmt sie ihn nur am Rande wahr.

Im ersten Drittel des vierten Kapitels (S. 48-71) wird Constances Alltag und die Beschreibung ihrer Haushaltspflichten geschildert. Zudem wird ein innerer Monolog ihres Seelenlebens wiedergegeben. Das zweite Drittel beinhaltet einen Zwischenfall, wo sie auf Parkin und seine Tochter trifft. Im letzten Drittel soll sie dem Wildhüter eine Nachricht ihres Mannes überbringen und beobachtet ihn heimlich beim Waschen hinter seiner Hütte. Dieses Ereignis rüttelt etwas nie Dagewesenes in ihr auf und beeinflusst ihr eigenes Körperempfinden maßgeblich.

Das fünfte Kapitel (S. 72-98) schildert die Geschehnisse rund um die Weihnachtsfeiertage im Hause der Chatterleys. Parkin bringt auf Constances Auftrag hin Stechpalmen und Fasanen, die für das festliche Weihnachtsessen vorgesehen sind, vorbei. Eine beschauliche Gesellschaft findet sich auf Wragby Hall zusammen: Cliffords Tante Lady Eva, seine Cousine Olive samt Mann Jack und seine Freunde Tommy Dukes und Harry Winterslow. In einem Gespräch unter vier Augen rät die verwitwete Lady Eva Constance dazu, sich einen jungen Liebhaber zu nehmen und weniger Rücksicht und Pflichtbewusstsein Clifford gegenüber aufzubringen.[19]

Das sechste Kapitel (S. 99-132) berichtet von Constances immer schlechter werdendem Gesundheitszustand. In diesem Winter verliert sie an Energie und Vitalität, sodass sie von ihrer Schwester Hilda nach London zu einem Arzt gebracht werden muss. In der Zwischenzeit und um ihre Genesung voranzutreiben, wird die Gemeindekrankenschwester Mrs. Ivy Bolton als Cliffords Pflegerin angestellt. Dieser Umstand führt zum zweiten Bruch zwischen Constance und Clifford, der sich ungern von fremden Händen pflegen lässt.[20] Auf Anraten Mrs. Boltons unternimmt sie nun öfter Spaziergänge, bis sie eines Tages per Zufall die im Walde entlegene Hütte des Wildhüters, wo die Fasanen aufgezogen werden, findet. Sie besteht auf einen Zweitschlüssel für die Waldhütte. Parkin ist keineswegs von dieser Idee angetan, denn als Einzelgänger will er seine Ruhe. Als sie bei einem weiteren Spaziergang in der Hütte Zuflucht vor dem Regen sucht, begegnet sie erneut dem Wildhüter. Diesmal gibt sich Parkin viel zugänglicher und erklärt sich mit Constances Anwesenheit in der Hütte einverstanden.

[19] Vgl. Ebenda. S. 96-99.
[20] Vgl. Ebenda. S. 108.

Im siebenten Kapitel (S. 133-166) meidet sie eine Zeit lang die Waldhütte, Parkin kreist in ihren Gedanken herum. Währenddessen entwickeln Clifford und Mrs. Bolton eine ungewöhnliche Beziehung, die auf Faszination, gegenseitiger Abhängigkeit und dem Arbeitgeber-Dienstnehmer-Verhältnis beruht. Zu Frühlingsbeginn bekommt Constance den Schlüssel für die Hütte ausgehändigt, fortan geht sie regelmäßig zur Hütte und sie und der Wildhüter gewöhnen sich an das stillschweigende Mit- und Nebeneinander im Wald: Parkin ist mit der Aufzucht der Fasanen beschäftigt und Constance genießt das schöne Wetter. Als sie zwei Tage lang den Spaziergang in den Wald aussetzen muss, weil eine Tante zu Besuch ist, stürmt sie am darauffolgenden Tag hin, in der Hoffnung das Schlüpfen der Küken nicht versäumt zu haben. Dabei ergibt sich die erste körperliche Annäherung: Constance und Parkin schlafen das erste Mal in der Hütte miteinander. Am folgenden Tag ergibt sich dann die nächste Gelegenheit und sie verbringen einen weiteren Nachmittag gemeinsam. Diese beiden Ereignisse hinterlassen ein Gefühl von Glück und Selbstzufriedenheit, wenn nicht sogar einer Art Bewusstseinserweiterung, bei ihr.[21]

Im achten Kapitel (S. 167-188) entscheidet sie sich gegen einen Spaziergang in den Wald, stattdessen besucht sie Mrs. Flint und ihr neugeborenes Baby. Bei der Heimkehr trifft sie rein zufällig auf Parkin, der zuerst wütend ist, um dann versöhnt in einem Dickicht mit ihr zu schlafen. Constance erlebt erstmals einen Orgasmus.[22] Die Krankenpflegerin Mrs. Bolton merkt die Veränderungen rund um Constance und vermutet, diese könnte wohl einen Liebhaber haben. Eine Bestätigung dafür liefert ihr der Liebhaber selbst. Nämlich als Parkin in den frühen Morgenstunden schlaflos und unruhig um das Haus herumirrt, ist es Mrs. Bolton, die ihn dabei aus dem Fenster beobachtet.

Das neunte Kapitel (S. 189-216) beinhaltet ein Gespräch unter vier Augen zwischen Constance und Mrs. Bolton, in dem Erstere der Zweiteren anvertraut, dass durchaus die Möglichkeit einer Schwangerschaft besteht. Daraufhin verbreitet Mrs. Bolton diese Neuigkeit als Gerücht in der Umgebung weiter, bis es schließlich wieder bei Clifford und Constance landet. Außerdem kommt in diesem Abschnitt eine längere Passage vor, in der sie eine Spazierfahrt durch die Gegend unternimmt, die im Buch als „das Herz Englands“ [23] bezeichnet wird. Sie weiht Clifford in ihre Urlaubspläne ein. Sie beabsichtigt einige Wochen im Juni und Juli mit ihrem Vater und ihrer Schwester Hilda in Biarritz zu verbringen. Clifford lässt seine Frau nur ungern gehen, weiß aber um seine Ohnmacht diesbezüglich Bescheid.

Das zehnte Kapitel (S. 217-263) spielt sich im verregneten Mai ab. Parkin besucht Clifford, weil sich zwei Bergleute an seinen Kaninchen zu schaffen gemacht haben. Clifford rät dazu,

[21] Vgl. Ebenda. S. 153-166.
[22] Vgl. Ebenda. S. 171.
[23] Ebenda. S. 206.

diese Diebe anzuzeigen. Constance geht nach längerem Fernbleiben in den Wald, um Parkin zu sehen und um mit ihm zu schlafen. Sie gestehen sich eine gegenseitige Anziehung. Sie vermittelt ihm, dass sie durchaus bereit ist, ein Kind von ihm zu bekommen. Mrs. Bolton erzählt ihrer Herrin von ihrem bei einem Unfall im Bergwerk verunglückten Mann. Es entwickelt sich eine Art freundschaftlicher Vertrautheit zwischen den beiden Frauen. Daraufhin besucht Constance Parkin, diesmal nicht im Wald, sondern in seinem eigenen Haus. Erstmals führen sie ein längeres Gespräch miteinander. Wieder zurück beim Schloss, trifft sie auf den wartenden Clifford, der immer frustrierter wird. Nach dem Essen führt sie eine längere Unterhaltung mit Mrs. Bolton über den Wildhüter. Die Pflegerin erzählt von Parkins schwieriger Kindheit, der Alkoholsucht seines Stiefvaters, der Tyrannei seiner Mutter und seiner turbulenten Ehe mit Bertha Coutts. Constance wendet sich immer mehr von Clifford ab und fühlt sich emotional immer mehr zu Parkin hingezogen.

Im elften Kapitel (S. 264-317) unternehmen Clifford und seine Frau wieder einen Spaziergang durch den Park und in den Wald hinein. Cliffords motorisierter Rollstuhl macht jedoch aufgrund von Steigungen schnell schlapp, sodass Parkin herbeigerufen werden muss. Obwohl Clifford auf Parkins Hilfe angewiesen ist, schafft er es nichtsdestotrotz, ihn auf jede erdenkliche Art und Weise zu beleidigen. Daraufhin wächst Constances Wut auf ihren Mann um ein Beachtliches. Erstmals schleicht sie sich mitten in der Nacht raus, um Parkin in seinem Haus zu besuchen und die ganze Nacht mit ihm zu verbringen. Als sie zu seinem Haus kommt, unterhalten sie sich länger über Parkins verstörtes Verhältnis zu Frauen und besonders zu einer Frau: seiner Exfrau Bertha, die sich vor Jahren für einen anderen Mann aus dem Staub gemacht hat.

Das zwölfte Kapitel (S. 318-365) befasst sich mit Cliffords Wandlung. Je mehr Zeit seine Frau im Wald und nicht im Schloss verbringt, desto mehr entfremdet er sich zusehends von ihr und entwickelt langsam gegen fast jeden und alles in seiner Umgebung einen Groll. Dieses Verhalten bringt sie allerdings wieder dazu, noch weniger Zeit mit ihm verbringen zu wollen und ihn so gut es geht zu meiden. Parkin kommt wieder zum Schloss, um Sir Clifford zu vermelden, dass die angezeigten Walddiebe vom Richter freigesprochen wurden. Constance plant ihre Abreise, die Anfang Juni stattfinden soll. Am letzten Tag vor ihrer Abreise stattet sie Parkin einen Besuch in der Waldhütte ab. Obwohl es stark regnet, schreckt sie nicht davor zurück, nackt durch den Regen zu laufen und Parkin tut es ihr gleich. Irgendwann sinken sie auf den Waldboden und schlafen miteinander.[24] Wieder zurück in der Hütte berichtet sie von ihrem Urlaubsvorhaben, verspricht ihm aber, noch die folgende Nacht bei ihm zu verbringen. Ihre Schwester Hilda holt sie mit dem Auto ab, sie verabschieden sich von Wragby Hall und beide besuchen Parkin vor ihrer Abfahrt in seinem Haus. Hilda, die erst

[24] Vgl. Ebenda. S. 334.

kürzlich vom Liebhaber ihrer Schwester erfahren hat, missbilligt ihre Affäre und lässt Parkin das spüren. Constance und Parkin verbringen eine gemeinsame Nacht, um sich am Folgemorgen voneinander wehmütig zu verabschieden.

Das dreizehnte Kapitel (S. 366-403) begleitet die Reisenden über London und Paris zu ihrem Zielort Biarritz in die Villa Natividad. Constances Gedanken kreisen noch immer um Parkin. Clifford schreibt ihr zwei Briefe, wobei er ihr in einem von der Rückkehr von Parkins Frau Bertha berichtet. Einen weiteren Brief erhält sie von ihrer Vertrauten Mrs. Bolton, die ihr die Ereignisse rund um die Rückkehr von Parkins Frau schildert: Nachdem sich Parkin weigert, seine entflohene Frau zurückzunehmen, beginnt sie Lügen über ihn in Tevershall zu verbreiten und zieht in ihr gemeinsames Haus zurück, woraufhin er wieder zu seiner Mutter zieht. Berthas Bruder Dan Coutts, ein ehemaliger Freund Parkins, fängt eine Prügelei mit ihm an, bis beide ziemlich ramponiert im Polizeirevier landen. Daraufhin schreibt Constance an Parkin. In der Zwischenzeit bekommt sie drei Briefe: einen von Clifford, einen von Mrs. Bolton und auch eine Antwort von Parkin. Letzterer reicht die Scheidung ein und kündigt seinen Job als Wildhüter. Er plant auch die Gegend zu verlassen und nach Sheffield zu seinem Freund Bill Tewson zu ziehen. Constance tritt ziemlich bestürzt die Heimreise an. Während ihrer Abwesenheit wird ihr klar, dass sie Clifford verlassen will.[25]

Das vierzehnte Kapitel (S. 404-442) leitet der Dialog zwischen den beiden Schwestern während ihrer Heimreise nach England ein. Hilda ist keineswegs von der Beziehung ihrer Schwester mit dem Wildhüter begeistert, denn für sie spielt der Klassenunterschied eine bedeutende Rolle, daher rät sie ihrer Schwester, das Verhältnis so rasch wie möglich zu beenden. Als Constance im August wieder in die Midlands zurückkehrt, findet sie einen hoffnungsvollen Clifford mit Krücken, statt im Rollstuhl, vor. Am darauffolgenden Tag besucht sie Parkin im Haus seiner Mutter. Sie trifft auf einen sehr niedergeschlagenen Mann. Seinem Umzug nach Sheffield steht nichts mehr im Wege. Die beiden verabreden sich für später bei seinem Haus. Zeitgleich findet die Amtsübergabe an den neuen Wildhüter Albert statt. Daraufhin suchen die beiden ein ruhiges Plätzchen im Wald. Sie berichtet ihm von ihrer Schwangerschaft, meint aber, dass sie Clifford einreden will, das Kind sei von einer Urlaubsbekanntschaft. Sie will ihn nicht in einem Stahlwerk arbeiten sehen und bietet finanzielle Unterstützung für eine Farm, die er bewirtschaften kann, doch lehnt er dankend ab. Zumindest will er warten, bis die Scheidung vollzogen ist und das kann sich bis zum nächsten März ziehen. Constance muss sich ihrerseits noch klar werden, was sie machen will. Ihm nimmt sie zumindest das Versprechen ab, ihr regelmäßig zu schreiben. Sowohl Constance als auch Parkin gestehen sich während dieses Gesprächs ihre tiefe Zuneigung und schöpfen daraus Hoffnung für die Zukunft.

[25] Vgl. Ebenda. S. 384.

Das fünfzehnte Kapitel (S. 443-480) berichtet von Constances Eingewöhnungszeit auf Wragby. Der ansonsten so sparsame Clifford findet seine verschwenderische Ader. Zudem investiert er seine ganze Energie in die Verbesserung des Bergwerks. Seine Pflegerin Mrs. Bolton hat mittlerweile erheblichen Einfluss auf Clifford. Nachdem Constance diese Beobachtungen und Veränderungen ins Auge fasst, beschließt sie ihren endgültigen Abgang. Endlich kommt ein Lebenszeichen von Parkin aus Sheffield: Lilian Tewson, die Frau seines Freundes Bill Tewson schreibt ihr, dass Parkin, der seinen Namen in Seivers geändert hat, die Arbeit im Stahlwerk sehr zusetzt und er ihr nicht persönlich schreiben kann.[26] Prompt verfasst sie eine Antwort und vereinbart ein Treffen. Dieser Besuch stimmt sie keineswegs glücklich. Sie ist empört, in welchem verkommenen gesundheitlichen und seelischen Zustand sie Parkin vorfindet: Er hat abgenommen, seine Hände tragen offene Wunden und sogar sein Gesichtsausdruck ist verändert. Constance bietet Bill Geld an, damit er Parkin in einer anderen Abteilung unterbringt. Abgesehen davon ist er bei seinen besorgten Freunden ziemlich gut aufgehoben. Sie führt mit Bill ein Gespräch über die vorherrschenden Klassenverhältnisse in England.

Das sechzehnte und letzte Kapitel (S. 481-493) des Romans beinhaltet zunächst die briefliche Korrespondenz zwischen Parkin und Constance. Er berichtet ihr, dass er das Werk verlassen hat und bald die Gegend verlassen will, um sich auf dem Land nach Arbeit umzusehen. Constance erzählt ihm von ihrem Entschluss, Clifford zu verlassen, da sie nur Parkin als Vater ihres Kindes sehen kann.[27] Parkin will nach Kanada, sie allerdings nicht. Erstmals erklärt er sich einverstanden, ihr Geld für eine kleine gemeinsame Farm anzunehmen. Nach längerem Hin und Her vereinbaren sie ein Treffen in der Dorfkirche von Hucknall, wo Lord Byrons Herz begraben liegt. Am vereinbarten Sonntagnachmittag kommen beide zur Kirche. Sie gehen in den naheliegenden Wald, wo der zuständige Wildhüter sie einander umarmend im Gebüsch erwischt. Beide nehmen sich das Versprechen des Zusammenbleibens ab.

[26] Vgl. Ebenda. S. 454.
[27] Vgl. Ebenda. S. 482.

2.1.3. *Lady Chatterley's Lover*

Ungefähr einen Monat nach Beendigung der zweiten Version war für Lawrence klar, dass er einen weiteren Schreibversuch starten würde. Und das obwohl er gesundheitlich schon sehr stark mitgenommen war, was wieder aus der Briefkorrespondenz mit Freunden hervorgeht.[28] *John Thomas and Lady Jane* war seiner Ansicht nach nicht für den Druck bestimmt, Lawrence war mit seinem Roman unzufrieden. Da sich das ständige Kranksein negativ auf seine finanzielle Situation auswirkte, musste wieder irgendwo Geld her. Michael Squires führt Lawrences doppelte Notlage folgendermaßen aus: „By publishing his novel privately, he hoped to preserve both his artistic autonomy and his financial independence. He may also have realised that his failing health would leave him unable to write."[29]

Einzig diese dritte Version seines allerletzten Romans *Lady Chatterley's Lover* war für den Druck bestimmt. Da das Kürzen des Romans bzw. das Aussparen der für den Roman wesentlichen Sexszenen und „four letter words" für Lawrence nicht in Frage kam, blieb dem Schriftsteller nichts anderes als der aus den eigenen finanziellen Mitteln hervorgebrachte Privatdruck übrig. Abgesehen davon hätte ein Kürzen die beabsichtigte Bedeutung und schlussendliche Wirkung womöglich deutlich verunstaltet und stark verfremdet. Noch vor seiner erneuten Schreibarbeit an *Lady Chatterley's Lover* schaute er sich nach einem passenden Verlag um. Er fand ihn im Besitz von Giuseppe Orioli, einem Buchhändler und späteren Freund in Florenz.

Die Monate März bis Oktober des Jahres 1927 verbrachte er mit Reisen. Daraufhin entstand die letzte Version des Romans vom 26. November 1927 bis 8. Jänner 1928. Währenddessen war er auch auf der Suche nach jemandem, der ihm seine handgeschriebenen Manuskripte mit der Schreibmaschine abtippte. Zuerst engagierte er die in Florenz lebende Autorin Nellie Morrison, die allerdings nach dem fünften Kapitel nicht mehr weitertippen wollte. Schlussendlich tippten die befreundete Catherine Carswell und Maria Huxley die restlichen Kapitel des Romans ab. Lawrence fertigte auch eine gereinigte Version in zwei Duplikaten für seinen amerikanischen und seinen englischen Verleger, Alfred Knopf und Martin Secker, an.

[28] Vgl. Squires: "Introduction". In: Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. S. xxii.
[29] Ebenda. S. xxiii.

2.2. Zensur

Nur zwei Monate nach Fertigstellung, im März 1928, kam die finite Version des Romans mit 1.000 Exemplaren in Erstdruck. Secker allerdings teilte Lawrence mit, dass er seinen Roman nicht verlegen konnte. Laut Squires, ein Rückschlag für den Schriftsteller: „Lawrence angrily realised that his own Florence edition, certain to be considered indecent by the authorities, would have to go into the world without legal protection of its copyright; he would be vulnerable to pirates."[30]

Wie bereits weiter oben angeführt, ahnte Lawrence relativ früh im Entstehungsprozess des Romans potentielle Reaktionen, die sein Roman in der Gesellschaft auslösen würde. In einem nachträglich zu seinem letzten Roman geschriebenen und posthum am 24. Juni 1930 erschienenen Postskriptum *A Propos of „Lady Chatterley's Lover"* kommt er darauf zu sprechen, insbesondere ist sein sozio-philosophischer und gesellschaftskritischer Essay der Versuch einer Erläuterung, warum das England seiner Zeit ein Buch wie *Lady Chatterley's Lover* so dermaßen dringend nötig hatte. Lawrence dazu in eigenen Worten: „And this is the real point of this book. I want men and women to be able to think sex, fully, completely, honestly and cleanly."[31]

Aufgrund der explizit dargestellten Liebesszenen war der Roman – außer in einer zensierten und gereinigten Version – nicht zu veröffentlichen. *Lady Chatterley's Lover* war vor allem deshalb der Piraterie ausgeliefert, weil er keinen Verlag hatte, der ihm legale Rückendeckung, die Urheberrechte betreffend, gab. Das Beste nämlich, was der massenhaften Verbreitung des Romans passieren konnte, war die von Kirche und Staat einberufene Zensur. Eine Zensur, die dem florierenden Schwarzmarkt Antrieb gab. Nicht autorisierte Versionen des Romans fanden für teures Geld in den USA und in Europa ihre Abnehmer. Lawrence wusste um diese Versionen Bescheid und sah meistens keinen Cent an der Gewinnbeteiligung. Zwei Jahre nach Lawrences Tod veröffentlichten seine beiden Verleger Martin Secker und Alfred Knopf – in Einverständnis mit seiner Witwe Frieda – die dritte Version in einer gekürzten Fassung.[32] Zehn Prozent der 130.000 Wörter des Haupttexts fielen der behördlichen Zensur zum Opfer.

[30] Ebenda. S. xxviii.
[31] Lawrence: *A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. In: *Lady Chatterley's Lover*. S. 12.
[32] Vgl. Squires: "Introduction". In: Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. S. xxvv.

2.3. Prozess

Im August 1960 ging das englische Verlagshaus Penguin Books Limited erstmals in den Druck mit der – ungekürzten – dritten Version von *Lady Chatterley's Lover* in einer Auflage von 200.000 Stück.[33] Ein Jahr zuvor entschied das britische Parlament den Gesetzesbeschluss rund um das „Obscene Publications Act". Nämlich ein novelliertes Zensurgesetz, worin pornografisches Schrifttum – bzw. für obszön befundene Werke – nicht mehr strafrechtlich geahndet werden konnten. Allerdings nur unter der Bedingung des Nutzens dieser Werke für das Allgemeinwohl.[34] Dennoch kam es zur Anklage des Verlags und folglich zu einer Gerichtsverhandlung. Dem Verlagshaus wurde die Verbreitung pornografischer Schriften vorgeworfen. Der Prozess spielte sich vom 20. Oktober bis 2. November 1960 im Old Bailey Schwurgericht in London ab und stellt heutzutage einen exemplarischen Fall des „Obscene Publications Act" dar. Der Herausgeber C. H. Rolph kommt in seiner Einleitung der im Penguin-Verlag erschienenen Prozess-Niederschrift *The Trial of Lady Chatterley* zur folgenden Beobachtung im Rahmen des Prozesses:

> „Just how much it was she, and not D. H. Lawrence or Penguin Books, who was on trial will appear from the following pages. It was a fifteenth-century trial for adultery, Constance Chatterley was there in Court, the Scarlet Letter must somewhere be ready. She was distinguished culpably from Cleopatra and Madame Bovary by her lover's four-letter-words."[35]

Die Gerichtsverhandlung endete mit einem Erfolg und Freispruch für Penguin Books. Denn der englische Verlag wurde für nicht schuldig im Sinne der Anklage erklärt, und der Gegenstand der Verhandlung, nämlich *Lady Chatterley's Lover,* somit für nicht obszön befunden. Fünfunddreißig Zeugen sagten für den Verlag aus, allesamt akademische Gelehrte oder etablierte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.

Jürgen Kamm fasst diesen Freispruch als „Triumph der künstlerischen Freiheit über den moralischen Dogmatismus spätviktorianischer Prägung, zugleich aber auch eine späte, wenngleich postume Rehabilitierung von Lawrence"[36] auf. Für Sean Matthews stellte diese Gerichtsverhandlung „The most thorough and expensive seminar on Lawrence's work ever gi-

---

[33] Vgl. Ebenda. S. xxxviii.
[34] Der vierte Abschnitt „Defence of public good" des "Obscene Publications Act" (1959) lautet wie folgt: „A person shall not be convicted of an offence against section two of this Act, and an order for forfeiture shall not be make under the foregoing section, if it is proved that publication of the article in question is justified as being for the public good on the ground that it is in the interests of science, literature, art or learning, or of other objects of general concern." In: http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1959/66/pdfs/ukpga_19590066_en.pdf. Zugriff: 20.1.2012.
[35] Rolph, C. H. [Hrsg.]: The *Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books Limited. The Transcript of the Trial.* Harmondsworth: Penguin Books 1961. S. 7.
[36] Kamm, Jürgen: „Nachwort". In: Lawrence, D. H.: *Lady Chatterleys Liebhaber*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008. S. 420.

ven”[37] dar, wie er auch im Untertitel seines Essays in der kanonisierten Aufsatzsammlung *New D. H. Lawrence* feststellt.

[37] Matthews, Sean: „The trial of Lady Chatterley’s Lover: ‘The most thorough and expensive seminar on Lawrence’s work ever given’“. In: Booth, Howard J. [Hrsg.]: *New D. H. Lawrence*. Manchester: Manchester University Press 2009. S. 169.

3. David Herbert Lawrence

3.1. Ein Schriftsteller der Moderne – Rezeption

> „Lawrence, perhaps more than any other writer, is feminism's *bête noire*, the monster it loves to hate."[38]

Am Ende des dritten Kapitels von *John Thomas und Lady Jane* legt Lawrence dem von seiner Ehefrau betrogenen, verlassenen und vereinsamten Wildhüter Oliver Parkin folgende misogyne Hass-Tiraden von einer auktorialen Erzählstimme wiedergebend, an die Gesamtheit des weiblichen Geschlechts gerichtet, in den Kopf:

> „Der Krieg war schlimm gewesen. Aber Frauen waren schlimmer. Nichts war für ihn so schlimm wie Frauen. Sie ließen sein Herz zuschnappen wie die Backen einer stählernen Falle. Wenn es keine Frauen in der Welt gäbe, wäre kein Unheil auch nur halb so schlimm wie es war. Frauen machten alles schlimmer. Er war entschlossen, sich jetzt sauberzuhalten für immer und ewig – ein verschlossenes Herz, sauber und rein."[39]

Auszüge wie diese und andere Textpassagen aus dem Roman *John Thomas and Lady Jane* und anderen Büchern Lawrences sorgten dafür, dass der Roman *Lady Chatterley's Lover* im Besonderen und das Werk des Schriftstellers im Allgemeinen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts heftig ins Feuer feministischer Literaturkritik gerieten.

Die Schriftstellerinnen Simone de Beauvoir und Kate Millett setzten sich beide mit seinem literarischen Erbe auseinander und sezierten die darin vorkommenden Geschlechterverhältnisse und weiblichen Repräsentationsmodelle. Linda Ruth Williams, Literaturkritikerin und Filmwissenschaftlerin, schreibt in ihrer 1997 erschienenen Ausgabe von *D. H. Lawrence: Writers And Their Work* folgende einleitende Worte:

> „[…] perhaps no other twentieth-century writer has been so strongly interpreted through the lustre of biography. Lawrence's textual output was large, especially so since he lived only to the age of 44. His life has been glorified as both adventurous and scandalous. His marriage was passionate and stormy, he circled the world, living and writing in a number of exotic locations, he was accused of spying and obscenity, he both abandoned and affirmed the influence of his working-class English roots."[40]

[38] Williams, Linda Ruth: *Sex in the Head: Visions of Femininity and Film in D. H. Lawrence.* Detroit: Wayne State University Press 1993. S. 16.
[39] Lawrence: *John Thomas und Lady Jane.* S. 46.
[40] Williams, Linda Ruth*: D. H. Lawrence: Writers And Their Work*. Northcote House Publishers: Plymouth 1997. S. 1.

Der Inhalt und die Bedeutung dieser einleitenden Zeilen von Linda Ruth Williams sind nur eine kurze Beschreibung dessen, was für das Leben und das Werk des Schriftstellers David Herbert Lawrence signifikant und prägend ist. Immerhin markiert dieses Zitat den Anfang des Kapitels über die Rezeption des Schriftstellers in der feministischen Literaturkritik.

Eine Beschäftigung mit dem Stoff von Lady Chatterley ist nur dann erfolgreich möglich, wenn dies im Kontext mit einer kritischen Betrachtung von D. H. Lawrence geschieht. Schließlich übte er alle drei literarischen Gattungen aus: als Poet, Dramatiker und Lyriker. Seiner Nachwelt hat er ein umfangreiches Oeuvre hinterlassen: Gedichte, Romane, Kurzgeschichten, Essays, Theaterstücke, Briefe, Reiseliteratur, Studienschriften und Streitschriften. Nachdem er als einer der bedeutendsten englischsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts angesehen wird – so umstritten seine Darstellungen von Sexualität, Geschlecht, Weiblichkeit und Identität auch sein mögen – gibt es Informationen und Materialien über ihn und sein Werk in unüberschaubarer Menge. Nicholas Marsh, der das Werk des englischen Schriftstellers eingehend untersucht hat, rät bei einer Beschäftigung mit Lawrence zur Vorsicht:

> „We have to be very careful when studying Lawrence, therefore. We have to remember that the characters in these novels are imagined creations, so the question of whether they are true or false portraits of real people is irrelevant. A work of literature has its own standard of 'truth', and if the people are convincingly 'true' in the created world of the book, that is all we need to concern ourselves with. It is equally pointless to castigate Lawrence for giving his characters sexual prowess he could not match himself."[41]

Eine ausführliche Analyse seines Werkes ist an dieser Stelle weder möglich noch von Nöten. Vordergründig geht es hier nur um D. H. Lawrence als den Schöpfer der drei Versionen von *Lady Chatterley's Lover*.

Bevor die Annäherung an Lawrence aus verschiedenen Blickwinkeln und Epochen – nicht nur – feministischer Literaturkritik aufgezeigt wird, gilt es kurzerhand aufzuzeigen und zu erläutern, was denn Lawrence mit dem literarischen Modernismus des vorigen vergangenen Jahrhunderts gemeinsam hat und was ihn zum Modernisten macht. Linda Ruth Williams reflektiert über Lawrence als Beschäftigungsfeld in der Literaturkritik folgendermaßen:

> „Shifts in how Lawrence has been read have been dramatic: ever since his death, when Leavis started to write about him seriously in the journal *Scrutiny*, Lawrence's corpus has been a site upon which debates have raged, about how we judge literary worth and, more recently, about what constitutes 'English studies'. It might be said that the history of readings of Lawrence itself constitutes a kind of microcosm of the history of literary criticism this century."[42]

[41] Marsh, Nicholas: *D. H. Lawrence: The Novels*. Houndmills/London: Macmillian Press 2000. S. 187.
[42] Williams: D. H. Lawrence. S. 2-3.

Sie hebt darin zudem hervor, bis zu welchem Grade F. R. Leavis' kritische Begutachtung mit Lawrence seit den fünfziger Jahren mitbestimmend und -verantwortlich für seine Rezeption noch heute ist, auch wenn sie seine Anschauung „now outmoded"[43], mittlerweile veraltet, findet. Der einflussreiche englische Literaturkritiker Frank Raymond Leavis gehörte zu den ersten, die Lawrence nach ästhetisch-literarischen Gesichtspunkten betrachteten und ihn zum Gegenstand der Literaturkritik machten. Mitte der fünfziger Jahre erschien sein Buch *D. H. Lawrence: Novelist* und erweiterte die Lawrence-Rezeption maßgeblich. Vor dieser Zeitperiode hat Leavis vereinzelte Texte über Lawrence in der Zeitschrift *Scrutiny* publiziert.

Zu einer ähnlichen und davon unabhängigen Beobachtung wie Williams gelangt die Wissenschaftlerin Allison Pease. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter als Williams und kommt auf die Bedeutung der Literaturkritik und deren Einflussbereiche wie folgt zu sprechen:

> „For while Joyce and Lawrence encountered enormous challenges in publishing and distributing *Ulysses* and *Lady Chatterley's Lover*, their novels were championed by literary critics such as I. A. Richards, F. R. Leavis, and T. S. Eliot. […] Modernist critics privileged sensibility over reason, rejecting Shaftesburian and Kantian aesthetic reception based on intellectual cognition alone, and advocated sense and sensation as crucial aspects of aesthetic consumption. By training readers in methods of reading that accommodated the body, modernist criticism not only legitimated the body as part of aesthetic consumption and production, it also promoted a more completely engaged, 'interested,' way of approaching texts. Modernist criticism thus played a fundamental role in collapsing the distinctions set up in the eighteenth century to separate the aesthetic from the pornographic."[44]

Sie schreibt in ihrem erstmals im Jahre 2000 publizierten Buch *Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity* über den Einzug der Pornografie in die Ästhetik der Literatur des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus versucht sie im Kapitel „Being disinterested: D. H. Lawerence" aufzuzeigen, dass Lawrences Bemühungen in *Lady Chatterley's Lover* nicht im Sinne und Ziele der Philosophie von Shaftesbury und Kant fungieren, sondern vielmehr in der Erzeugung eines Moments.

Dabei bedient sich Lawrence nicht einer pornografischen Darstellung:

> „Lady Chatterley's Lover's utopic impulse is not, as previous critics have asserted, located in its assimilation of the gratifying sexual fantasies of pornography, but rather in its search to find in the sexually engaged body a moment and place beyond or outside of discourse, […]"[45]

[43] Ebenda.
[44] Pease, Allison: *Modernism, Mass culture, and the Aesthetics of Obscenity.* Cambridge: Cambridge University Press 2000. S. xiv-xv.
[45] Ebenda. S. 136.

In der Lektüre von *D. H. Lawrence: Writers and their Work* lässt sich eine literarische Ansiedlung seines Werks und seines Lebens im englischen Modernismus eindeutig antreffen:

> „Indeed, we might want to map literary history onto this life-history, for Lawrence's life is matched squarely with the term of modernism. He was born in 1885, firmly within the decade which also saw the births of Virginia Woolf, Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce and Katherine Mansfield. […] Nevertheless, Lawrence's writing career – from 1909 to 1930 – spans the broad sweep of high modernism […]"[46]

Die Modernisten bemächtigten sich u. a. sexuell expliziter und sprachlich anschaulicher Darstellungsformen als einer Art Repräsentationsmodell, schreibt Tonya Krouse in *The Opposite of Desire,* „to interrogate the limits of representation".[47] Was so viel bedeutet, wie, die Grenzen der Repräsentation in modernistischen Romanen zu untersuchen. Hinsichtlich des Romans *Lady Chatterley's Lover* sind es diese Grenzen der Sprache. Weiter im Buch merkt Krouse noch an: „Lawrence makes sex central to the formation of character in the novel, and he deploys sex through a discourse that challenges the limits of novelistic language."[48]

Lawrences Name taucht meist im Kanon der Schriftstellerinnen und Schriftsteller des literarischen Modernismus auf. Genannt wird er im selben Atemzug mit Virginia Woolf, James Joyce, T. S. Eliot. Die leitmotivischen Themengebiete des Modernismus ziehen sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Oeuvre hindurch.

[46] Ebenda. S. 68.
[47] Krouse, Tonya: *The Opposite of Desire: Sex and Discourse in D. H. Lawrence, Virginia Woolf, and James Joyce*. Diss. Brandeis University, The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences 2004. S. 1.
[48] Ebenda. S. 55.

3.2. Simone de Beauvoir, D. H. Lawrence und *Das andere Geschlecht*

Die nächsten drei Abschnitte dieses Kapitels geben einen allgemeinen Überblick über drei Lesarten feministischer Literatur- und Lawrence-Kritik des 20. Jahrhunderts wieder. Die erste dieser drei Lesarten ist ungefähr zeitgleich mit F. R. Leavis literaturkritischer Beschäftigung mit Lawrence entstanden. Simone de Beauvoirs feministisches Standardwerk *Le Deuxième Sexe* erschien erstmals im Jahre 1949 beim Pariser Verlag Librairie Gallimard. Allerdings folgt einleitend zu diesem Kapitel zuerst ein Textauszug aus dem Roman *John Thomas und Lady Jane*. In dieser selbsterklärenden Passage offenbart der Schriftsteller Lawrence Connies Gedankenwelt durch eine Erzählstimme:

> „Vage realisierte sie zum erstenmal in ihrem Leben, was der Phallus bedeutete, und ihr Herz schien eine neue, weite Welt zu betreten. Zwischen den beiden zögernden bestürzten Geschöpfen, ihm und ihr, hatte sie das dritte Geschöpf gesehen, aufrecht, wachsam, anmaßend, ohne das geringste Zögern hatte es gesehen, wie es sich zu wunderlicher neuer Selbstbehauptung aus den Wurzeln seines Körpers erhob. Es war wie ein primitiver, grotesker Gott – aber lebendig und unaussprechlich lebensvoll, strotzend von eigenem unheimlichem Leben, abgesondert von ihrer beider Persönlichkeiten. Gesichtslos schien er sich umzublicken wie ein aus den Tiefen der Erde emporgestiegener Maulwurf. Die Auferstehung des Fleisches, hieß es im Scherz. Aber war es das nicht wirklich? War nicht eine unheimliche, groteske Gottheit darin?“[49]

Diese und andere ähnliche Passagen aus der zweiten und dritten Version seines bekanntesten Romans boten sich – nicht nur für die feministischen Literaturkritikerinnen und -kritiker – für eine genauere Überprüfung und Hinterfragung der Geschlechterverhältnisse in Lawrences literarischen Texten an. Bald wurde der englische Schriftsteller Gegenstand von eingehenden Durchleuchtungen all seiner Werke. Allerdings markiert de Beauvoirs Text einen Beginn der feministischen literaturkritischen Auseinandersetzung mit Lawrence und prägt dadurch ein mittlerweile schon sechs Jahrzehnte lang andauerndes Beschäftigungsfeld.

Die Existenzialismus-Repräsentantin und französische Schriftstellerin Simone de Beauvoir hat im dritten Teil des ersten Buches „Fakten und Mythen“ in *Le Deuxième Sexe* Frauenbilder in den literarischen Texten von Montherlant, Claudel, Breton, Stendhal und Lawrence untersucht und ausgewertet. Das Ergebnis dieser Beschäftigung fällt keineswegs positiv für Lawrence aus, die Überschrift des Kapitels lautet: „D. H. Lawrence oder der phallische Stolz“. Sie stößt bei Lawrence, insbesondere den Frauen- und Männerbildern in seinen Romanen *Sons and Lovers*, *Women in Love* und *Lady Chatterley‘s Lover,* auf heftige Kritik. Gleich zu Beginn des Kapitels fasst und konkretisiert sie ihre Kritikpunkte wie folgt:

[49] Lawrence: *John Thomas und Lady Jane*. S. 308.

> „Ihm geht es nicht darum, das besondere Verhältnis zwischen Mann und Frau zu definieren, sondern beide neu in die Wahrheit des Lebens zu integrieren. Diese Wahrheit ist weder Vorstellung noch Wille: sie schließt die Animalität ein, in der der Mensch seine Wurzeln hat. Lawrence lehnt die Antithese Sexus / Gehirn leidenschaftlich ab. […] Der Lebenswille, der sich im Phallus ausdrückt, ist Freude: in ihm müssen Denken und Handeln ihren Ursprung haben, wenn sie nicht leerer Begriff und steriler Mechanismus sein sollen.“[50]

Dazu Lawrence in eigenen Worten in seinem Essay *A Propos of “Lady Chatterley’s Lover”*: „And the phallus is the connecting link between the two rivers, that establishes the two streams in a oneness, and gives out of their duality a single circuit, forever.”[51]

Im diesem besagten Geschlechterverhältnis nimmt – in de Beauvoirs Ausführungen – der Mann eine naturnahe, erdverbundene und aktive Stellung ein. Der Mann initiiert und die Frau reagiert. Wo Lawrence anderorts auch als Visionär seiner Zeit angesehen wurde, spricht ihm de Beauvoir diese Betitelung sehr konkret und vehement ab:

> „Die Frau hingegen muss sich vor der Göttlichkeit der Männer verneigen. […] Die Frau ist nicht das Böse, sie ist sogar gut, aber untergeordnet. Was Lawrence verkündet, ist wieder das Ideal der ‚wahren Frau‘, das heißt der Frau, die rückhaltlos akzeptiert, sich als das Andere zu definieren.“[52]

Wenn der Phallus eines Mannes den Lebenswillen, die Freude oder gar eine Göttlichkeit darstellt, dann sind Frauen diese Eigenschaften nur durch passive Anteilnahme zugänglich und auch nur mithilfe eines männlichen anderen Geschlechts erfahrbar. Die Geschlechter ergänzen einander nicht, nur das männliche Geschlecht kann das weibliche Geschlecht ergänzen, umgekehrt nicht. So fällt Constance Chatterley beim erstmaligen und geheimen Anblick vom entblößten Oberkörper des Wildhüters in einen wechselseitigen Geisteszustand von Illusion, Utopie und Erkenntnis: „Dieses Bild hegte sie zärtlich, denn es hatte an ihre Seele gerührt. Sie wusste, es war nur der Wildhüter, ein gewöhnlicher Mann. Darauf kam es nicht an. Sein Körper gehörte ihm nicht. Sein Körper gehörte unter die schönen Götter.“[53] Constance sieht dem Wildhüter bei seinem alltäglichen Akt der Körperhygiene zu, der bloße Anblick seiner nackten Haut macht Parkin nicht nur zum Objekt ihrer Begierde, sie schließt daraus, „daß es Gott auf Erden gab; oder Götter“.[54] So entdeckt sie eine ungreifbare und unbegreifbare höhere Macht, nichts Menschliches, nicht einmal etwas Weltliches.

Zusammenfassend bedeutet das: Simone de Beauvoir wirft Lawrence einen stets wiederkehrenden Phallozentrismus in seinen Romanen vor. Für sie steht das männliche Glied in sei-

---

[50] de Beauvoir: *Das andere Geschlecht.* S. 275.
[51] Lawrence, D. H.: *Lady Chatterley’s Lover: A Propos of “Lady Chatterley’s Lover”*. Hg. und kommentiert v. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press 1993. S. 325.
[52] de Beauvoir: *Das andere Geschlecht.* S. 285.
[53] Lawrence: *John Thomas und Lady Jane.* S. 62.
[54] Ebenda.

nen sprachlich sehr anschaulichen und expliziten Schilderungen im Zentrum der Geschlechtsakte zwischen Constance und Parkin. Der Mann nimmt in der Lawrence'schen Weltanschauung und im Bezug auf das Geschlechterverhältnis eine besondere – auf jeden Fall der Frau überlegene – Rolle und Stellung ein. Was für sie zunächst nach Gleichberechtigung anmutet, stellt sich laut de Beauvoir bei genauer Betrachtung als eine Art „männliche Überlegenheit" heraus.[55]

[55] de Beauvoir: *Das andere Geschlecht.* S. 279.

3.3. Kate Millett, D. H. Lawrence und *Sexual Politics*

Die US-Amerikanerin Kate Millett war während der Frauenprotestbewegungen Ende der sechziger Jahre aktive Studentin an der amerikanischen Columbia University. *Sexual Politics* entstand im Rahmen ihrer Dissertation an dieser Universität. Erstmals erschien es als Buch im Jahre 1970 und hat damals – mit dem Wind des „second wave feminism" im Rücken – dementsprechend eingeschlagen. Sie hat ihr Buch Ende der Sechziger Jahre geschrieben.

Ausführlicher und eingehender als Simone de Beauvoir, von deren Lawrence-Kritik allerdings ausgehend und darauf deutlich aufbauend, hat sich die Schriftstellerin Kate Millett in ihrem Buch *Sexual Politics* mit Lawrence und seinem Oeuvre, das Hauptaugenmerk auf die zehn Romane gelegt, beschäftigt. Sie widmet ihm ein umfangreiches Kapitel. Neben Lawrence kritisiert sie auch die US-amerikanischen Schriftsteller Henry Miller und Norman Mailer für die Geschlechterverhältnisse in ihren literarischen Werken, die sie als misogyn enttarnt. Den französischen Schriftsteller Jean Genet führt sie als gelungenes Gegenbeispiel zu den drei genannten Autoren an.

Millett schließt zusätzlich noch einen besonderen Aspekt in ihre Untersuchung mit ein. Einen, den Simone de Beauvoir in ihre Analyse nicht mit hinein genommen hat. Nämlich den biografischen Charakter von Lawrences eigenem Leben und dem der Menschen in seinem Umfeld, der sich in vielen seiner Figuren wieder findet und der diese offensichtlich stark mitgeprägt hat. So stellt sie eine Verbindung zwischen der Privatperson des Schriftstellers und einer seiner Hauptfiguren, dem Wildhüter Mellors aus der dritten Fassung *Lady Chatterley's Lover* folgendermaßen her:

> „Yet Mellors, a natural gentleman and therefore Lord Chatterley's superior, is just as great a snob as Connie, whose sermons mouth Lawrence's own disgust with the proletariat from whence he was saved by virtue of exceptional merit. Mellors also despises his own class. The lovers have not so much bridged class as transcended it into aristocracy based presumably on sexual dynamism rather than on wealth or position. […] Mellors and Lawrence are born outsiders to the privileged white man's general sway of empire, mine ownership, and the many other prerogatives of the male elite."[56]

Mellors fühlt sich erhaben. Ob über seinen Herrn, Sir Clifford Chatterley, für den er im Grunde nur Bedauern und Mitleid empfindet. Er fühlt sich über Constance Chatterley erhaben, mit der er sich trotzdem auf eine von ihm initiierte Affäre einlässt. Nicht nur lässt er kein gutes Haar an seiner eigenen Frau, sondern wettert gegen Frauen seiner eigenen Klasse. Lesbische Frauen sind ihm ein besonderer Dorn im Auge. Kurz: Mellors verabscheut die Gesam-

[56] Millett, Kate: *Sexual Politics.* Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2000. S. 244.

theit des weiblichen Geschlechts.[57] In einer Passage im vierten Kapitel von *John Thomas and Lady Jane*, wird Parkin seiner eigenen Tochter gegenüber handgreiflich und Constance Chatterley kommt ihm dazwischen. Parkins Mutter gesteht in einem Gespräch mit Constance, dass sie ebenso Schwierigkeiten mit ihrem Sohn hat.[58] Dennoch – argumentiert Millett – feiert ihn Lawrence als Helden, er preist die Göttlichkeit seines Körpers und lobt seine Männlichkeit.

Milletts Kritik hat mittlerweile einiges an ihrer ursprünglichen Gültigkeit eingebüßt. Die aktuellere Forschungsliteratur über Lawrence relativiert ihren Text, weist jedoch immer auf die Wichtigkeit dieses im Hinblick auf eine feministisch-literaturkritische Lesart hin. Gilt ihr Buch *Sexual Politics* zwar noch immer als Standardwerk des Feminismus, sind ihre Beobachtungen über Lawrence, sowie die von Simone de Beauvoir auch, nicht mehr zeitgemäß und schon ein wenig überholt.

Im rezeptionshistorischen Kontext der feministischen Literaturkritik bleiben sie nach wie vor relevant und interessant. Die neuere und aktuellere Lawrence-Forschung rät zu einer differenzierten Betrachtungsweise. Ob Nicholas Marsh in seinem *D. H. Lawrence: The Novels* (2000), Allison Pease in *Mass culture, and the Aesthetics of Obscenity* (2000) Tonya Krouse in *The Opposite of Desire* (2004)*,* oder Linda Ruth Williams in *Sex in the Head* (1993), sie alle warnen davor, Lawrence nur aufgrund seiner narrativen, fiktiven Literatur als Sexisten abzustempeln.

[57] Sowohl Mellors in *Lady Chatterley's Lover* als auch Parkin in *The First Lady Chatterley* und *John Thomas and Lady Jane* sind Frauen gegenüber eher distanziert.
[58] Vgl. Lawrence: *John Thomas und Lady Jane.* S. 53-59.

3.4. Linda Ruth Williams, D. H. Lawrence und *Sex in the Head*

In ihrem 1993 erschienenen Buch *Sex in the Head* definiert die Autorin eine Wesensbestimmung des Kinos mit den folgenden Worten:

> „Cinema is conscious, frenetic, neurotic; its appeal is only to the eye, rather than to the whole self, its excitements are only mental. Its dubious sexuality is consequently situated, replayed and enjoyed, in the head of the viewer. Cinema is sex in the head made flesh, made film."[59]

Diesem Zitat von Linda Ruth Williams wird ein Zitat von D. H. Lawrence aus *A Propos of "Lady Chatterley's Lover"* gegenübergestellt:

> „The mind has an old, groveling fear of the body and the body's potencies. It is the *mind* we have to liberate, to civilize on these points. The mind's terror of the body has probably driven more men mad than ever could be counted."[60]

Anhand der Gegenüberstellung dieser beiden Zitate zeigt sich deutlich, wie das Kino von seinem Wesen her eigentlich im Lawrence'schen Sinne fungiert. In der Einleitung von *Sex in the Head* kommt Williams auch auf den Schriftsteller und seine Abneigung dem Kino gegenüber zu sprechen. Lawrence war Zeit seines Lebens kein Befürworter des technischen und damals noch relativ jungen Mediums. Texte, die er zu diesem Thema geschrieben hat, sind nicht besonders zahlreich und zeugen von Desinteresse.[61]

Mit Linda Ruth Williams wird in diesem Unterkapitel nicht nur eine literaturkritische Herangehensweise der neunziger Jahre und eine aktuellere feministische Forschungsauseinandersetzung mit D. H. Lawrence gezeigt, sondern auch eine, die von den geschlechterspezifischen Repräsentationsmodellen in Lawrences literarischem Nachlass zu denen des Kinos übergeht. Dieser Übergang ist insofern von Bedeutung, als sich das darauffolgende Kapitel dieser Arbeit auf filmtheoretische und feministische Art und Weise mit Repräsentationsmodellen des Kinos auseinandersetzt, die ebenso auf psychoanalytischen Ansätzen beruhen.

In einem weiteren wichtigen Punkt zu Simone de Beauvoirs und Kate Milletts feministischer Kritik unterscheid sich die Beschäftigung von Williams noch: Sie prangert Lawrence für seine Darstellung von Weiblichkeit und Sexualität nicht an. Im Gegensatz zu de Beauvoir und Millett kritisiert sie Lawrence nicht, viel mehr ist ihr eine Entschärfung der Kritik an der feministischen Lawrence-Kritik ein Anliegen. Doch zuerst geht es hier darum aufzuzeigen, worum es ihr in *Sex in the Head* eigentlich geht:

---

[59] Williams: *Sex in the Head*. S. 3.
[60] Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. S. 309.
[61] Vgl. Williams: *Sex in the Head*. S. 1-3.

> „And just as the dark, 'blind' self is central and positively valued, so the conscious, visually fixated modern soul is denigrated. Lawrence's philosophy of life and sexual identity rests upon the tension between the two, and so darkness and light, blind sex and what he called 'sex in the head' are consequently gendered. Sex in the head is sex made visible, sex in the wrong place and aroused to visual pleasures."[62]

Sie macht deutlich darauf aufmerksam, dass Lawrences Leben und seine literarischen Werke von zahlreichen Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet sind. Williams gelangt darin zu einer Reihe vielschichtiger Schlussfolgerungen und Argumentationen. Sie plädiert für eine differenziertere Betrachtungsweise und sie geht sogar so weit, ihr Buch als „a dehabilitation of Lawrence"[63] zu betrachten.

Weitere in einem rezeptionshistorischen Zusammenhang erwähnenswerte und hier nicht ausgeführte Werke feministischer Literatur- und Lawrence-Kritik – allesamt in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienen – sind u. a. *D. H. Lawrence and Women* (1980) von Carol Dix *D. H. Lawrence and Feminism* (1982) von Hilary Simpson, *Lawrence's Men and Women* (1985) von Shelia MacLeod.

[62] Ebenda. S. 1.
[63] Ebenda. S.17.

4. Die Dimension des Erotischen

4.1. Feministische Filmtheorie: Laura Mulvey

Die allgemeine und feministische Literaturkritik des vorhergehenden dritten Kapitels ergänzend – einschließlich Linda Ruth Williams filmkritischer Herangehensweise – führt dieser Abschnitt der vorliegenden Arbeit zu Laura Mulveys Essay „Visual Pleasures and Narrative Cinema*",* dem historischen Manifest der feministischen Filmtheorie. Mulvey leitet ihren bahnbrechenden Essay folgendermaßen ein: „Wir gehen davon aus, dass der Film die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschieds reflektiert, sogar damit spielt und die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung kontrolliert."[64]

Die feministische Filmtheorie hat ihre historischen Anfänge in diesem erstmals 1975 in der englischsprachigen Filmzeitschrift *Screen* publizierten Text. Darin kritisiert und entlarvt die Filmtheoretikerin Laura Mulvey die Konventionen des klassischen Hollywoodkinos der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre. Dies geschieht mithilfe psychoanalytischer theoretischer Ansätze, die an Sigmund Freund und Jacques Lacan angelehnt sind. In der Filmtheorie der damaligen Zeit stellte diese Herangehensweise allerdings keine Novität dar, betrachteten bereits die Filmtheoretiker Christian Metz, Jean-Louis Baudry und Raymond Bellour das Kino durch einen psychoanalytischen Filter. Dazu Janet McCabe in ihrem Buch *Feminist Film Studies*: „From Bellour's Oedipal fantasies and Baudry's daydreaming spectator to Metz's voyeur identifying with the work of the cinematic apparatus, film theory at this point constructs the cinema spectator as male while the object of that gaze is female."[65]

Mulveys Essay lenkte die Aufmerksamkeit auf das Kino als „hochentwickeltes Repräsentationssystem"[66], somit als Produzenten von Geschlecht und damit auch Geschlechterdifferenz. Sie zeigt auf, „wie das Unbewußte [sic!] der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat."[67] Weiter im Text heißt es außerdem: „Unangefochten codierte der gängige Kinofilm das Erotische in die Sprache der herrschenden patriarchalischen Ordnung."[68]

Der von Freud geprägte und analysierte Begriff der „Skopophilie" wird im Zusammenhang der Faszination eines Voyeurismus, der „Lust am Schauen"[69], erwähnt. Diese sogenannte

[64] Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino". In: Albersmeier, Franz-Josef [Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003. S. 389.
[65] McCabe, Janet: *Feminist Film Studies: Writing the Women into Cinema*. London: Wallflower Press 2004. S. 27.
[66] Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino". In: Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. S. 391.
[67] Ebenda. S. 389.
[68] Ebenda. S. 392.
[69] Ebenda. S. 393.

„Schaulust“ setzt u. a. eine Unterscheidung zwischen einem schauenden Subjekt und einem angeschauten Objekt voraus.

Zusätzlich ermöglicht das Kino durch seine physischen Gegebenheiten und Bedingungen eine Auflösung des Ichs und Herauslösung aus dem eigenen Ich, zugunsten einer gänzlichen Anteilnahme an der diegetischen Welt des Films. Laura Mulvey definiert das wie folgt: „Das Gefühl, die Welt in dem Maße zu vergessen, wie das Ego sie als Folge davon wahrnimmt (ich vergaß, wer ich bin und wer ich war), ist eine wehmütige Reminiszenz an diesen präsubjektiven Augenblick, in dem das Bild erkannt wurde.“[70]

Damit beschreibt sie die von Lacan als „Spiegelmoment“ bezeichnete Erkenntnis eines Kindes um das eigene Bild und Abbild im Spiegel. Auf die Strategien des konventionellen Erzählkinos angewendet führt das zu einer „Identifikation des Ego mit dem Objekt auf der Leinwand“[71], d. h. das Kinopublikum identifiziert sich mit der Filmfigur. Infolgedessen ergibt sich ihre Schussfolgerung:

> „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. […] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zuschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß [sic!] in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt [sic!].“[72]

Im Weiteren zeigt sich eine eindeutige und sichtbar deutliche Geschlechterdifferenz. Mulvey erläutert in der zweiten Hälfte des Essays die Bedeutung der Rolle der Frau in konventionellen Hollywood-Filmen und stellt diese sowohl einer entgegengesetzten männlichen Position als auch der des hauptsächlich männlichen Publikums gegenüber. Sie wirft den auf Freud und Lacan zurückgehenden Begriff der männlichen „Kastrationsangst“[73] auf. Die von der „kastrierten“ Frau ausgehende Gefahr für den Mann kann auf zweierlei Arten umgangen werden. Auf der einen Seite repräsentiert die Frau ein fetischistisches Objekt, auf der anderen Seite ein voyeuristisches:

> „Dabei muß [sic!] noch einmal auf den psychoanalytischen Kontext rekurriert werden, da die Frau als Repräsentation für Kastration steht, die voyeuristische oder fetischistische Reaktionen auslöst, um der Bedrohung zu entgehen. Keine dieser Schichten ist ein unabdingbares Element des Films, jedoch einzig in der Filmform können sie zu einem vollkommenen und wunderschönen Widerspruch verschmelzen, dank der Möglichkeit des Kinos, die Gewichtung des Blickes zu verändern. Es ist die Position

[70] Ebenda. S. 395.
[71] Ebenda. S. 396.
[72] Ebenda. S. 397.
[73] Ebenda. S. 400.

> des Blickes, der das Kino definiert, die Möglichkeit, ihn zu variieren und sichtbar zu machen.“[74]

Um diese Definition beispielhaft zu verdeutlichen, analysiert Mulvey Filme von Alfred Hitchcock und Josef von Sternberg.

Ihr theoretischer Text musste in seiner beabsichtigten Form als politischer Denkanstoß, feministischer Befreiungsakt und kinematografische Praxis angesehen werden. Kritik regnete es vor allem von feministischen Stimmen, die Mulvey vorgeworfen haben, nicht das weibliche Publikum mit in ihre Besprechung hineingenommen zu haben.

1981 erschien in der Zeitschrift *Framework* ein ergänzender Essay „Afterthoughts on ‚Visual Pleasures and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duell in the Sun* (1946)“, worin sie sich ausschließlich dem weiblichen Publikum widmet. In Mulveys Text wird dem Melodrama weitere Beachtung geschenkt. Das Melodrama wird aus der Figurenperspektive und der Sicht einer Frau, einer Protagonistin, erzählt. In ihrem Originaltext weist sie dem Medium Film drei Ebenen des Blickes zu. Es gibt den Blick der Kamera, der dann zum Blick des Publikums wird, und dann gibt es noch den Blick der Protagonisten und Figuren.[75]

Weiters geht es auf den folgenden Seiten um eine Annährung an die Filme, wobei die Art der Analyse unter genrespezifischen Gesichtspunkten vorgenommen wird. Zuerst wird der Genrebegriff im Allgemeinen genauer betrachtet, damit anschließend die einzelnen Genres besprochen und zugeordnet werden können.

[74] Ebenda. S. 406.
[75] Vgl. Ebenda. S. 407.

4.2. Begriffsdefinition und Zuordnung der Genres

Die folgenden Definitionen und Zuordnungen der Genres bieten in erster Linie eine Hilfestellung, um die Filmanalyse gleich zu Beginn zu vereinfachen und in richtige Bahnen zu lenken. Zuerst aber erfolgt eine allgemeine Beschreibung für den Begriff „Genre“, diesmal mithilfe von Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse*:

> „Das Genre bestimmt also einen historisch-pragmatischen Zusammenhang, in dem sich sowohl Produzenten als auch Rezipienten befinden. Es signalisiert eine bestimmte Erzählung und Erzählweise, stimuliert damit Erwartungen. Genres lassen sich als narrative Grundmuster beschreiben, auf die sich die einzelnen in den Filmen und Fernsehsendungen konkretisierten Geschichten beziehen lassen.“[76]

Das Genre eines Films gehört u. a. zu den ausschlaggebenden Faktoren, warum bestimmte Publikumsgruppen bestimmte Filme im Kino schauen. Beispielsweise kommen im Sommer und in der Weihnachtszeit besonders viele hoch dotierte und teure Blockbuster in die Kinos, auch um ein jüngeres Publikum anzulocken. Kommerzielle Filme mit einem höheren ästhetischen Anspruch und künstlerische Avantgarde-Filme werden zumeist auf Filmfestivals gespielt oder zumindest ab der zweiten Jahreshälfte in den Lichtspielhäusern, damit sie für Filmpreis-Nominierungen des folgenden Jahres berücksichtigt werden können.

Produzenten spezialisieren sich seit eh und je auf bestimmte Filmtypen. Oft erscheint neben dem Titel des Films, dem Namen des Regisseurs und der Hauptdarsteller auch der Name des Produzenten – insbesondere wenn dieser Rang und Namen hat. In ihrem Buch *Introducing Film* heben Graham Roberts und Heather Wallis sieben Charakteristika hervor, die nicht nur Genre bestimmend sind, sondern solche, die auch auf Erwartungen seitens des Publikums eingehen: „visual imagery, plot, character, setting, narrative development, music, stars“.[77]

Es gibt Genrefilme, doch lässt sich ein Film in den seltensten Fällen nur einem einzigen Genre zuordnen. Heutzutage gibt es eine Vielzahl an Mischformen und Subgenres. Demnach kann mit einem ersten Blick auf Pascale Ferrans LADY CHATTERLEY behauptet werden, dass es u. a. ein Liebesfilm, ein Kostüm- bzw. Historienfilm, ein Erotikfilm, ein Frauenfilm, ein Melodrama und ein Gesellschaftsdrama ist. Viele dieser eben genannten Genres sind als Subgenres miteinander verbunden oder ineinander verflochten.

[76] Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2001. S. 213.
[77] Roberts, Graham / Wallis, Heather: *Introducing Film*. London: Arnold 2001. S. 104.

Die Unterteilung wird insofern eingeschränkt, als auf das Genre „Melodrama“, wo der „Liebesfilm“ und der „Frauenfilm“ als Subgenres auftreten[78], eingegangen wird. Zudem wird die Frage in den Raum geworfen, ob überhaupt und wie viel von LADY CHATTERLEY dem Genre des „Erotikfilms“ zuzuschreiben ist.

Eine Zuordnung zum Historien- oder Kostümfilm fällt weg, weil der Film zeitlich zwar in einer anderen Zeit spielt, jedoch nicht um des Genre Willens da angesiedelt ist, sondern eine Adaption eines Romans darstellt, dessen Handlung in dieser Epoche spielt.

Die „Literaturverfilmung“ als Genre findet folgend genauso Erwähnung, obwohl sie keine gängige Genre-Zuordnung gewährleistet. Vielmehr ist darin nur eine Art Betitelung zu sehen. Werner Faulstich hebt die Sonderstellung der „Literaturverfilmung“ hervor: „Im Unterschied zu anderen Genres liegt hier das Zuordnungskriterium in der Perspektive der Macher bzw. Filmwissenschaftler selbst.“[79]

[78] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 36.
[79] Ebenda. S. 60.

4.2.1. Literaturverfilmung

Dem Kino- oder Fernsehpublikum von LADY CHATTERLEY oder irgendeiner anderen Verfilmung des Stoffes, ist bereits im Vorhinein klar: es handelt sich um eine Literaturverfilmung. Nicht nur aufgrund der Tatsache, dass *Lady Chatterley's Lover* ein berühmter Roman, oder D. H. Lawrence ein bedeutender Schriftsteller ist. Nun mag dieser Faktor für das Publikum keine Rolle spielen, denn nahezu jedem konventionellen und kommerziellen Kino- oder Fernsehfilm geht eine mehr oder weniger literarische Vorlage – in den meisten Fällen ein Drehbuch oder Treatment – voraus. Bevor auf LADY CHATTERLEY als filmische Adaption einer literarischen Vorlage eingegangen wird, muss zuerst eine Definition dieses „Genres" vorgenommen und auf dessen Besonderheiten und Problematiken eingegangen werden.

Robert McKee hebt in seinem Buch *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* die Stärke des Kinos folgendermaßen hervor:

> „Die einzigartige Macht und der Glanz des Kinos liegt in der Dramatisierung des außerpersönlichen Konflikts, in den riesigen und bunten Bildern von Menschen in ihrer Gesellschaft und Welt, voll von Leben. Das kann der Film am besten – besser als das Theaterstück oder der Roman."[80]

Der Film als audio-visuelles Medium transportiert die ihm zugrunde liegenden stärksten Charakteristika dementsprechend im Visuellen und im Auditiven. Im Falle von Literaturverfilmungen geht es um intermediale Transformationen, d. h. Übertragungen von Inhalten eines Mediums in ein anderes Medium. Der Inhalt des Buches soll zum Filminhalt werden.

Werner Faulstich macht in seinem *Grundkurs Filmanalyse* darauf aufmerksam, dass bei einem Vergleich zwischen der Adaption und der Vorlage unbedingt Vorsicht geboten sein muss: „Ein Vergleich von ‚Roman und Film' wäre nicht legitim, nur ein Vergleich von ‚Buch und Film' oder von ‚Roman und Spielfilm', das heißt [sic!] entweder ein Medienvergleich oder ein ästhetischer Vergleich […]"[81]

Wird dieser Tatbestand außer Acht gelassen, kann es immer wieder zu Schwierigkeiten beim Transport von einem Medium in das andere kommen. Beispiele für gelungene Verfilmungen gibt es viele: Francis Ford Coppola hat aus Bram Stokers Tagebuch- und Briefroman *Dracula* sein visuell-explosives Feuerwerk BRAM STOKER'S DRACULA (1992) gemacht, wo schon der Filmtitel auf Autor und Roman verweist. Stephen Frears hat seinen viel beachteten Spielfilm DANGEROUS LIAISONS (1988) nach dem Briefroman von Choderlos de Laclos adaptiert. Ein jüngeres Filmbeispiel für eine kreative und ästhetisch gelungene Umsetzung

[80] McKee, Robert: *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag 2008. S. 393.
[81] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 61.

ist der von Rob Epstein und Jeffrey Friedman genannte Film HOWL (2010), der nach dem gleichnamigen Gedicht von Allen Ginsberg u. a. mit Tricks der Animationstechnik auf die Kinoleinwand gebracht wurde.

Diese Filme stehen als eigenständige Repräsentanten ihres Mediums, haben sie sich nur auf die Konventionen und Hilfsmittel des Mediums Film berufen. Ein Vergleich mit der Vorlage ist irrelevant und wahrscheinlich nur bei einer genaueren Analyse von Interesse. Wohingegen auf ein nicht gelungenes Ergebnis einer Verfilmung viele Faktoren einwirken können, beispielsweise können sie das Resultat einer schlechten Bearbeitung der Vorlage und unzulänglichen Umsetzung des Stoffes sein. Oft handelt es sich dabei um Transportschwierigkeiten von einem Medium ins andere.

Im direkten Vergleich zwischen Roman und Film – einen Vergleich, den Werner Faulstich in dieser geradlinigen Art ablehnt – fällt Robert McKee in *Story*: *Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* ein positives Urteil für den Roman: „Der Film aber gewinnt große Kraft aus der nonverbalen Kommunikation. […] Das innere Leben kann durchaus eindrucksvoll im Film ausgedrückt werden, doch es wird nie die Dichte oder die Komplexität eines Romans erzielen.“[82]

James Monaco hingegen spricht sich in seinem Buch *Film verstehen* für das Medium Film viel positiver aus als für das Buch:

> „Der Film dagegen gewinnt seine treibende Kraft aus den Materialen der Geschichte und der objektiven Natur des Bildes. […] Der Zufall spielt eine weitaus größere Rolle, und das Endresultat ist, dass der Betrachter sehr viel mehr Möglichkeiten hat, aktiv an der Erfahrung teilzunehmen. Die Worte auf der Buchseite sind immer dieselben, aber das Bild auf der Leinwand ändert sich ständig, je nachdem, wohin wir unsere Aufmerksamkeit lenken. Der Film ist, so gesehen, eine sehr viel reichere Erfahrung.“[83]

Stellte schon der Medientheoretiker Walter Benjamin in seinem in den 1930er Jahren entstandenen und erstmals 1936 in einer französischen Übersetzung publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die These einer Problematik um den „Verfall der Aura“[84] in den Medien Film und Fotografie auf und führte diese Behauptung auf den Umstand der technischen Reproduktionsmethode zurück.

---

[82] McKee: *Story.* S. 393.
[83] Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007. S. 46-47.
[84] Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977. S. 13.

4.2.2. Liebesfilm, Frauenfilm, Melodrama

Liebesfilm

Die erste Genre-Zuordnung, die in Verbindung mit LADY CHATTERLEY einfällt, ist die in die Kategorie des Liebesfilms. Denn in erster Linie ist LADY CHATTERLEY ein Liebesfilm, zwar steht die romantische Beziehung zweier Menschen nicht im Vordergrund des Filmplots, doch trägt sie einen beachtlichen Anteil an der Charakterentwicklung der Protagonistin. Die Bezeichnung „Liebesfilm" stellt im Allgemeinen nur einen Überbegriff dar. In der Genre-Unterteilung fällt der Liebesfilm bei Werner Faulstich als Subgenre in die Zuordnung des Melodramas.[85] Für Robert McKee stellt in seiner Zuordnung dieses Genre die „Liebesgeschichte"[86] dar.

Frauenfilm

Vorneweg stellt sich die Frage: Ist LADY CHATTERLEY ein Frauenfilm? So gestellt ist diese Frage sowohl mit Ja als auch mit Nein zu beantworten. Auf den ersten Blick erscheint dieses Zuordnungskriterium nahe liegend, denn der Film kann zum Oeuvre der Regisseurin Pascale Ferran gezählt werden. Der Film einer Regisseurin kann nicht automatisch dem Genre „Frauenfilm" zugesprochen werden, wären somit alle Filme männlicher Regisseure Männerfilme, damit wäre der Großteil aller Filme als Männerfilme anzusehen. So einfach erfolgt die Zuordnung dann doch nicht. Was LADY CHATTERLEY am meisten qualifiziert, sich dem Subgenre des Frauenfilms zuzuordnen, ist die Tatsache, dass die Protagonistin, Constance Chatterley, eine Frau ist, der Film zwar nicht aus ihrer Perspektive erzählt wird, aber die Kamera sie dennoch auf Schritt und Tritt begleitet. Werner Faulstich definiert das Melodrama folgend: „In jedem Fall geht es beim Melodrama um die Initiation der Frau in der kleinbürgerlichen Gesellschaft. Das Melodrama behandelt das Frauenschicksal, es erzählt eine Liebesgeschichte aus weiblicher Sicht."[87]

Melodrama

Auch eine Zuordnung zum Melodrama erschließt sich sperrig. Die Liebesbeziehung zwischen Constance Chatterley und Oliver Parkin weicht in ihrer Darstellung von konventionellen Repräsentationsmodellen dieses Kino-Genres jedoch stark ab. Constance ist eine verheiratete Frau, einem Adelsgeschlecht angehörig und für die Verhältnisse ihrer Zeit äußerst unabhängig und gleichberechtigt anmutende Frau, die sich über die Moral ihrer Ehe und

[85] Vgl. Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 36.
[86] McKee: *Story*. S. 94.
[87] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 38.

über ihre Klassenverhältnisse hinwegsetzt und eine Affäre mit dem Wildhüter Parkin, einem Bediensteten, anfängt.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Immer, wo romantische Gefühle zwischen zwei Figuren im Spiel sind, da ist auch ein Funken Melodrama anzutreffen. Im Fall von LADY CHATTERLEY ist der Inhalt, also die Liebesbeziehung, das einzige Indiz für Melodrama. Das allerdings auch nur bedingt. Faulstich weiter dazu:

> „Im Mittelpunkt steht die weibliche Heldin, die passiv ist, leidend, und exzessiv emotional. Es geht um Sentimentalität und Moralität, um leidenschaftliche und herzerweichende Gefühle, um Sinnstiftung im alltäglichen Unglück, um die Erfüllung im Privaten.“[88]

Andere Kriterien müssen außer Acht gelassen werden. Die Constance in Ferrans Filmadaption ist nicht passiv. Sie lässt sich vielmehr von einer aufgeweckten Neugier, als von sentimentalen Gefühlen, leiten. Was den außerehelichen Treuebruch zu ihrem Ehemann betrifft, zeigt sie nicht die mindeste Reue. Egal, welche Genre-Beschreibung besser zu LADY CHATTERLEY passt, allen diesen Genre-Begriffen ist eine negative Konnotation immanent. Diese Zuordnung zum Melodrama allerdings stellt sich mitunter als die problematischste heraus.

[88] Ebenda. S. 37.

4.2.3. Erotikfilm

Die Kategorisierung des Films LADY CHATTERLEY in das übergeordnete Genre des „Erotikfilms“ fällt im Vergleich zu den vorhergehenden Einteilungen auf den ersten Blick einfacher aus. Eine eindeutige Zuordnung ergibt sich nach der Sichtung des Films, denn der Film beinhaltet Szenen mit Geschlechtsverkehr als erzählerische Darstellungsform. Nicht nur das, die Protagonistin Constance Chatterley macht außerdem eine Persönlichkeitsentwicklung im Rahmen der sexuellen Begegnungen zwischen ihr und dem Wildhüter Parkin durch.

Werner Faulstich gliedert das Genre des Erotikfilms in drei Gruppen: den „erotischen Film“, „Sexfilm“ und den „richtigen Porno“.[89] Eine Differenzierung zwischen diesen drei Gruppen „besteht erstens im Ausmaß und zweitens in der Explizitheit der Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität.“[90]

Georg Seeßlen gliedert den „pornographische Film“[91] in elf Untergruppen, je nach Sprache der sexuellen Bilder. Die erste Gruppe, den „erotischen Film“ beschreibt er wie folgt: „Gewiß [sic!] ist im Grunde jeder Film ein erotischer Film, insofern er von menschlichen Beziehungen und deren materialisierten Zeichen handelt. […] Alle sexuellen Zeichen spielen sich auf der Ebene der Metaphern ab.“[92]

Nun mag die Beschreibung des „erotischen Films“ nur auf Marc Allégrets L’AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955) zutreffen. Pascale Ferrans LADY CHATTERLEY (2006), Ken Russells LADY CHATTERLEY (1993) und Just Jaeckins LADY CHATTERLEY’S LOVER (1981) fallen eindeutig nicht in diese Kategorie, da sexuelle Handlungen nicht als Allegorien gezeigt werden, sondern in eindeutigen Bildern von sexueller Vereinigung.

Die fünfte Untergruppe, die „Sexfilme“, definieren sich laut Seeßlen wie folgt: „[…] zeigen […] explizite Sex-Szenen, ohne freilich die allerletzten Grenzen zu überschreiten. Ihr Kernstück ist der simulierte oder indirekt dargestellte Geschlechtsverkehr.“[93]

Als Hybridformen zwischen erotischem Film und Sexfilm können zumindest der Jaeckin-Film und die Russell-TV-Serie ferner zugeordnet werden. Allerdings tragen beide Adaptionen noch Aspekte von Seeßlens „Sexploitation“-Gruppierung und der „Nudies“-Filme. In diesem Zusammenhang ist besonders die letzte Gruppe interessant, so beschreibt er die „Nudies“ wie folgt:

[89] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 54.
[90] Ebenda. S. 55.
[91] Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*. Berlin: Ullstein 1990. S. 72-79.
[92] Ebenda. S. 72.
[93] Ebenda. S. 74.

> „[…] der Genuß [sic!] des Filmes ist in erster Linie an der ebenso ‚unschuldigen' wie ungehemmten Freude an diesem Objekt der Begierde begründet, das bis zu einem gewissen Grad fetischisiert, ja in einem kultischen Sinne verehrt wird. […] ‚Nudies' setzen Nacktheit ganz einfach mit Sexualität gleich;"[94]

Erst jetzt erweist sich die Zuordnung von Pascale Ferrans LADY CHATTERLEY zum Erotikfilm als problematisch. Einerseits wird die Figur der Constance Chatterley keineswegs als Objekt wahrgenommen, sie ist als Protagonistin das Filmsubjekt. Andererseits vermittelt auch die Nacktheit der Körper von Constance und von Parkin keine Degradierung zum Objekt. Die Nacktheit der Körper und die Darstellung der Sexszenen sind vielmehr Teil des narrativen Moments.

[94] Ebenda. S. 73.

5. Pascale Ferran

5.1. Beruf: Regisseurin

Die Filmtheoretikerin B. Ruby Rich kommt in ihrem Buch *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement* zu folgender Betrachtungsweise, nicht nur in Bezug auf Filmemacherinnen, sondern auch auf das ebenso von Männern dominierte Feld der Filmkritik:

> „The situation for women working in filmmaking and film criticism today is precarious. Although our work is no longer invisible, and not yet unspeakable, it still goes dangerously unnamed. There is even uncertainty over what name might characterize that intersection of cinema and the women's movement within which we labor, variously called 'films by women,' 'feminist film,' 'images of women in film,' and 'women's films.' All are vague and problematic."[95]

Zwar liegen zwischen der Veröffentlichung dieser Zeilen und der heutigen Zeit nun mehr als dreizehn Jahre – das Buch kam erstmals 1998 heraus – jedoch hat sich an der Situation für Regisseurinnen seitdem sehr wenig verändert. Weltweit haben es Regisseurinnen nach wie vor viel schwerer, die gleiche Anerkennung, gleichberechtigten Respekt oder gebührende Auszeichnungen für die gleiche Art von Arbeit zu erhalten wie ihre männlichen Regie-Kollegen. Darauf deuten der geringe Bekanntheitsgrad von weiblichen und kommerziell erfolgreichen Filmemacherinnen einerseits, und die seltene Berücksichtigung von Regisseurinnen bei Auszeichnungen auf Filmfestivals und bei Filmpreisen in aller Welt, andererseits. Diese zwei gegebenen Tatsachen werfen die folgenden vordergründigen Fragen auf, die es auf den kommenden Seiten zu beantworten gilt.

Ist eine berufliche Gleichberechtigung erst langsamen Schrittes im Vormarsch? Oder liegt es daran, dass sich Frauen für andere Thematiken interessieren und aufgrund der Wahl dieser benachteiligt werden? Ist der Film im Anbetracht seines technischen Fortschritts ein Handwerk, der für Frauen weniger interessant und anziehend ist? Gehen Produzenten lieber auf Nummer sicher, wenn sie Filme in die Hände von Regisseuren legen? Drehen Regisseurinnen schlechtere Filme als ihre männlichen Kollegen? Kurz: Warum drehen nicht mehr Frauen Filme?

[95] Rich, B. Ruby: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham/London: Duke University Press 1998. S. 62.

Einen Blick auf Hollywood, die bekannteste Filmindustrie und selbsternannten Mittelpunkt der Branche, soll an dieser Stelle im Form eines kleinen Exkurses Platz geboten werden: In der bisher 84-jährigen Geschichte der Oscar-Preisverleihungen ist erst eine Frau mit dem Oscar für die Kategorie „Directing“ ausgezeichnet worden.[96] Die US-amerikanische Regisseurin Kathryn Bigelow wurde 2010, bei der Verleihung der 82. Academy Awards, für ihren Film THE HURT LOCKER ausgezeichnet. Bei THE HURT LOCKER handelt es sich um einen Kriegsfilm, rund um ein Einsatzkommando von Bombenentschärfern im amerikanischen Irak-Konflikt. Bigelow hat den Film mitproduziert und hat dafür auch eine Oscar-Statue für „Best Film“ erhalten. Sie ist mit dem Oscar für ihre Regie-Arbeit ausgezeichnet worden, der Inhalt ihres Films könnte nicht weiter von frauenpolitisch relevanten Themen entfernt sein, es handelt sich sogar um eine durch und durch männliche Domäne, die sie porträtiert. Annette Brauerhoch fragt in diesem Zusammenhang: „Ob ein Film von einer Frau, der keine Männerfantasien – selbst in Form von Ängsten – zum Thema gehabt hätte, ebenso gekürt worden wäre, kann gefragt werden.“[97]

Tatsächlich glänzen in ihrem Film THE HURT LOCKER Frauen nur mit Abwesenheit – die Besetzungsliste führt nur eine einzige Schauspielerin an, der nur wenige Minuten Spielzeit eingeräumt werden. Nun lässt sich der Schauplatz Krieg eben als eine frauenlose Zone lokalisieren. Acht abendfüllende Kinofilme hat Kathryn Bigelow bisher gemacht, nur in BLUE STEEL und THE WEIGHT OF WATER sind Frauen als Protagonistinnen angeführt. All ihre Filme sind dem Action-Genre zugehörig und eben auch da werden die Frauen meist nur als Nebendarstellerinnen gecastet.

> „Man könnte den Eindruck gewinnen, dass sich da jemand Männerkleidung anzieht, um den sexistischen Erwartungen des Boy-Clubs zu entsprechen, der Hollywood immer noch beherrscht […]. Fast alle Bigelow-Filme sind versuchte Antworten auf die Frage, was Maskulinität in der heutigen Zeit bedeuten kann – aber keine feministischen Antworten.“[98]

Es sind bisher zahlreiche Filme mit einem Oscar ausgezeichnet worden, wo es um Geschichten über Frauen geht, die Frauenschicksale behandeln, oder aus Perspektiven von Protagonistinnen erzählt werden. Für den Entstehungsprozess dieser Filme zeichnen sich zumeist Männer verantwortlich, ob als Drehbuchschreiber, Produzenten oder Regisseure. Weltweit gab es seit eh und je erfolgreiche Frauen – ob kommerziell erfolgreich oder filmästhetisch versiert –, die das Regie-Handwerk ausübten und noch immer ausüben. Von Alice

[96] Die 1. Preisverleihung fand am 16. Mai 1929, die 83. Preisverleihung der Academy Awards am 27. Februar 2011 in Hollywood statt. In: http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/83rd.html. Zugriff: 29.1.2012.
[97] Brauerhoch, Annette: „Die Aussage im großen Wumm“. In: *Zeit Online*: http://www.zeit.de/kultur/film/2010-03/hurt-locker-oscar. Zugriff: 29.1.2012.
[98] Rodek, Hanns-Georg: „Kathryn Bigelow – Pionierin wie Leni Riefenstahl“. In: *Welt Online*: http://www.welt.de/kultur/article6692429/Kathryn-Bigelow-Pionierin-wie-Leni-Riefenstahl.html. Zugriff: 29.1.2011.

Guy-Blaché und Lois Weber im Stummfilm, über Dorothy Arzner in den 1930ern, und Ida Lupino in den 1950ern, zu Agnès Varda, Jane Campion, Sally Potter, Andrea Arnold, Doris Dörrie und Sofia Coppola im gegenwärtigen Tonfilm, um nur ein paar zu nennen. Doch ist diese Liste nicht allzu lang.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Filme von Regisseurinnen sind kommerziell weniger erfolgreich und in Anbetracht dessen lassen sich finanzielle Mittel für Folgeprojekte schwerer eintreiben, insofern können sie weniger Filme realisieren. Dies stellt allerdings nicht nur ein frauenspezifisches, sondern ein allgemeines und weltweites Problem dar und zieht sich durch einige Bereiche der Filmbranche weltweit. Oft ist die Frage des Budgets auch eine Frage des Erfolgs und da schließt sich der Kreis, bzw. steigen Regisseurinnen dann meistens schlechter aus. Veronika Rall resümiert dazu in ihrem Artikel „Eine Klasse für sich: Regisseurinnen in Hollywood“ im Kino-Magazin *epd Film*:

> „Und das Urteil ist eindeutig: Man wird einer Frau das Gestaltungspotenzial für diese Beträge nicht in die Hand geben. Da beißt die Katze sich in den Schwanz, und die Biologie mag über die Priorität von Henne oder Ei debattieren. Bevor nicht eine Frau den Blockbuster des Jahres gedreht hat […] wird einer anderen Frau kein außerordentliches Budget anvertraut werden.“[99]

So mag Kathryn Bigelows Oscar-Gewinn einen womöglich notwendigen, doch kleinen Schritt in Richtung Gleichberechtigung von Regisseurinnen in Hollywood oder in der ganzen Welt darstellen, ist es zumindest eine große Anerkennung für ihre persönliche Arbeit als Regisseurin.

Eine Problematik der Benachteiligungen von Filmemacherinnen weltweit zeigt sich im Besonderen auch deutlich am Beispiel der französischen Regisseurin Pascale Ferran, deren Autorenpolitik auf den folgenden Seiten näher erläutert wird.

[99] Rall, Veronika: „Eine Klasse für sich: Regisseurinnen in Hollywood“. In: *epd Film* 11/2006: http://epd-film.customer.bisping.de/33178_45693.php. Zugriff: 29.1.2012.

5.2. Das filmische Werk

Einer der interessanteren und im Zuge meiner Beschäftigung ausschlaggebenden Aspekte am Film LADY CHATTERLEY ist der Fakt, dass sich erstmals eine Regisseurin an diesen und überhaupt an einen Lawrence-Stoff herangetraut hat: Noch nie hat eine Filmemacherin Lawrence für das Kino adaptiert. Pascale Ferran zählt in Frankreich zu den bedeutendsten Vertreterinnen ihres Berufsstandes. Sie hat allerdings bisher nur drei abendfüllende Spielfilme als Regisseurin realisiert. Neben ihrer Arbeit als Regisseurin hat sie an einigen Drehbüchern für andere Filme gearbeitet.

Die 1960 in Paris geborene Pascale Ferran absolvierte ihr Studium an der Pariser Filmschule IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), dem Vorgängermodell der heutigen Filmschule La Fémis, wo sie angehende Filmemacher wie Arnaud Desplechin und Éric Rochant und den Drehbuchautor Pierre Trividic als Studienkollegen hatte. Der Filmkritiker und Autor Serge Daney war einer ihrer Professoren. In seinem Essay *Genau. Leicht. Ernst. Sein.* kommt Ralph Eue auf die enge Zusammenarbeit und Verflechtung der Arbeiten dieser Filmschaffenden zu sprechen:

> „Es entstehe ein Netzwerk aus Arbeitszusammenhängen, das oft über den Abschluss des Studiums hinaus Bestand hätte. So unterstützten sich Pascale Ferran, Eric Rochant und Arnaud Desplechin gegenseitig bereits während ihres Studiums: Desplechin war bei der Realisierung von Rochants *Un monde sans pitié* beteiligt. Ferran wiederum arbeitete als Drehbuchautorin für Desplechins Film *La Sentinelle,* und umgekehrt hat Desplechin zu Ferrans erstem Film *Petits arrangements avec les morts* mitgeschrieben, an dem außerdem Pierre Trividic beteiligt war, ebenfalls ein ehemaliger Studienkollege.“[100]

In den Jahren vor ihrem ersten eignen Langfilmprojekt machte sich Ferran zuerst einen Namen als Drehbuchautorin. Sie schrieb die Drehbücher und Dialoge zu einigen Kurzfilmprojekten, mit Jean-Pierre Limosin schrieb sie an dessen Drehbuch zu GARDIEN DE LA NUIT. Zudem drehte sie in den Achtzigern einige eigene Kurzfilme. Den Kurzfilm SOUVENIR DE JUAN-LES-PINS entstand 1983, darauf folgte dann UN DÎNER AVEC M. BOY ET LA FEMME QUI AIME JÉSUS im Jahre 1989. Ein Jahr später kam dann der viel beachtete Kurzfilm LE BAISER, den sie 1990 bei den Filmfestspielen in Cannes präsentierte.[101] Dieser 8-minütige Schwarz-Weiß-Film kann als auf 35-mm-Film gedrehte experimentelle Studie des Kusses gesehen werden.[102]

---

[100] Eue, Ralph: „Genau. Leicht. Ernst. Sein“. In: Pekler, Michael [Red.]: *Viennale. Vienna International Film Festival 2007*. Wien 2007. S. 197.
[101] Filmographie von Pascale Ferran auf imdb.com. In: http://www.imdb.com/name/nm0273863/. Zugriff. 25.1.2011.
[102] Sowie auch PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS, L’AGE DES POSSIBLES und LADY CHATTERLEY, die wiederum alle in Farbe sind.

Neben der Drehbuch-Mitarbeit an Arnaud Desplechins LA SENTINELLE (1992) realisierte sie fünf Jahre später mit Jeanne Balibar und Mathieu Amalric das Drehbuch für Amalrics Debütfilm MANGE TA SOUPE.

PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS ist ihr erster Spielfilm, der 1994 erschien. Noch im selben Jahr ist der Film mit dem Preis der Goldenen Palme der Filmfestspiele in Cannes ausgezeichnet worden.[103] In diesem episodischen Film geht es um die Auseinandersetzung Hinterbliebener mit dem Tod. Die Handlung beginnt an einem schönen Sommertag am Meer, wobei die drei Protagonisten des Films – in Rückblenden – immer wieder zu ihrer Vergangenheit zurückkehren. Der 9-jährige Junge Jumbo und die Geschwister François und Zaza werden nacheinander dabei gezeigt, wie sie mit dem Verlust eines besonderen Menschen und dem Tod an sich umgehen. Jumbo hat seinen einzigen Freund verloren und François und Zaza trauern dem Verlust ihrer seit einigen Jahren verstorbenen Schwester Lili noch immer nach. Das verbindende Element der Geschichten ist eine Sandburg am Strand, die zugleich Ausgangspunkt und Initialzündung für alle drei Episoden zu sein scheint.

Ein Jahr später folgte der Fernsehfilm L'AGE DES POSSIBLES, ein in Zusammenarbeit mit der Straßburger „Gruppe 28" der École du Théâtre National, dem Straßburger Nationaltheater, und mit ARTE entstandenes Projekt. Darin geht es um zehn junge Menschen, allesamt Anfang Zwanzig, allesamt wohnhaft in Straßburg der neunziger Jahre. Die Geschichten der zehn Figuren sind über verschiedene Beziehungsebenen miteinander verknüpft und bilden den Filmplot. Ferran skizziert die Umbruch- und Aufbruchsstimmung einer Generation, der sich zwar viele Möglichkeiten offenbaren, jedoch ebenso viele Steine in den Weg der bevorstehenden Lebensbahn gelegt werden.

Im Jahre 1998 filmt sie auf Video die vier Tage dauernde Jazz-Session der beiden Künstler Sam Rivers und Tony Hymas. Resultat dieser Zusammenkunft der zwei Musiker und der Regisseurin ist die Dokumentation QUATRE JOURS À OCOEE: SAM RIVERS AND TONY HYMAS.

Nach L'AGE DES POSSIBLES dauerte es ganze elf Jahre bis sie mit den Dreharbeiten zu LADY CHATTLERLEY beginnen und wieder an einem eigenen Film arbeiten konnte. Es handelt sich hierbei auch um ihren kommerziell erfolgreichsten Film.

[103] 1994 erhielt Ferran die Caméra d'or. In: http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3040.html. Zugriff: 29.1.2012.

5.3. Persönliche Handschrift einer Autorin

Nachdem das nächste Kapitel in einer Analyse ausführlicher auf den Film LADY CHATTERLEY eingeht, ist in diesem Kapitel kurz die Rede von Pascale Ferrans persönlichem Zugang zum Filmemachen. Ganz im Stil einiger französischer Filmemacherinnen und Filmemacher ist Ferran eine Autorenfilmerin. Dies resultiert nicht nur in der Tatsache, dass sie zumeist die Drehbücher zu ihren eigenen Filmen schreibt (wohlgemerkt: sie hat erst drei Langfilme realisiert), sondern auch in ihrer persönlichen Ausdrucksweise.

Die Gruppierung rund um das Kino der Autoren ist ein entferntes Gedankenkind der französischen *Nouvelle Vague* der sechziger Jahre und fand als Theorie und Praxis des Filmemachens unter jungen Regisseurinnen (insbesondere Regisseurinnen) und Regisseuren seit Anfang der neunziger Jahre vermehrt Anklang.[104] Ferran, die in dieser Zeit als Absolventin der Filmschule hervorging, fand sich in diesem straffen Gefüge von jungen Filmemacherinnen und Filmemachern, die das filmische Jahrzehnt maßgeblich beeinflussten.

Martine Beugnet spricht allgemein von einem Trend zeitgenössischer französischer Filmemacherinnen und Filmemacher, die mithilfe des Mediums Film einen neuen Zugang schaffen wollen. Sie beschreibt im Epilog zu ihrem Buch *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* den Spielfilm LADY CHATTERLEY und die Regisseurin Ferran folgendermaßen:

> „Ferran's is the latest amongst a series of French films where cinema's corporeality is explored anew – a sign that there is still space, thanks to the unusual range and diversity of the French production, for cinematic practices to reinvent themselves, and for cinema to remain one of the ways by which culture addresses and thinks through the consequences of its historicity. As a filmmaking practice, the cinema of sensation acquires a particular significance here because it specifically re-endorses film's often undervalued yet most essential of privileges: the ability to reach a spectator's mind through the intelligence of the affective."[105]

Mit dem Begriff „Transgression" ist die Überschreitung der kinematografischen Sprache gemeint. Die Filmwissenschaftlerin Martine Beugnet beschreibt Pascale Ferrans Zugang zum Filmemachen als eine filmische Praxis, die das Publikum von einem Ort abholt, wo es wieder berührt und von Affekten beeinflusst werden kann.
Elke Schmitter beschreibt in ihrer Rezension „Erotische Illumination" für den *Spiegel* Pascals filmische Umsetzung der Geschichte des Romans mit den Begriffen „Zartheit", „Präzision"

[104] Vgl. Leipert, Sabine: *Autorinnenfilme: Französische Regisseurinnen der 90er Jahre*. Frankfurt/Main/Wien: Lang 2003. S. 4.
[105] Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression.* Edinburgh: Edinburgh University Press 2007. S. 178.

und „Intensität“.[106] Weiter heißt es bei ihr: „Das Dritte zwischen Prüderie und Porno, das Lawrence feierte - hier ist es wahrhaftig zu sehen.“[107]

Auch in der Filmkritik „Love in the afternoon“ aus dem britischen Filmmagazin *Sight & Sound* schreibt der Rezensent Geoffrey Macnab über Pascale Ferrans Herangehensweise an LADY CHATTERLEY folgende Worte: „Harking back to Lawrence's original intentions, the French director has created a delicately crafted paean to passion that does justice to her view of the novel as a utopian tale of intoxicating love written with uncanny subtlety and sensitivity.”[108]

Geoffrey Macnab wirft in dem filmischen Kontext den Begriff des „utopian tale“ auf. Hierzu lohnt sich ein vergleichender Blick auf Allison Peases Betrachtung der in sexueller Vereinigung agierenden Körper, die als ein „moment and place beyond or outside of discourse“[109] gesehen werden und denen dadurch auch die Last und Klassifizierung des Pornografischen abgenommen wird.

Die Filmbesprechung in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* betitelt der Rezensent Emmanuel Burdeau sogar mit „Tendresse“[110]. Ursprünglich wollte Lawrence seinen letzten Roman „Tenderness“[111] nennen, hat sich dann aber bekanntlich für *Lady Chatterley's Lover* entschieden.

[106] Schmitter, Elke: „Erotische Illumination“. In: *Spiegel*: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53203509.html. Zugriff: 8.3.2012.
[107] Ebenda.
[108] Macnab, Geoffrey: „Love in the afternoon“. In: *Sight & Sound*: http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49393. Zugriff: 27.1. 2012.
[109] Pease: *Modernism, Mass culture, and the Aesthetics of Obscenity.* S. 136.
[110] Vgl. Burdeau, Emmanuel: „Tendresse“. In: *Cahiers du Cinéma* Online: http://www.cahiersducinema.com/Critique-Lady-Chatterley-de.html. Zugriff: 8.3.2012.
[111] Vgl. Gart: “Nachwort”. In: Lawrence: *John Thomas und Lady Jane.* S. 496.

6. LADY CHATTERLEY (2006) Pascale Ferran

6.1. Aufbau

Die Analyse des Films LADY CHATTERLEY stellt den Hauptteil dieser Arbeit dar. Am 1. November 2006 lief der Film erstmals in französischen Kinos an. In die österreichischen Kinos kam der vom Stadtkino Filmverleih vertriebene Film genau ein Jahr später, am 3. November 2007, nachdem er zuerst im Rahmen einer Retrospektive der Regisseurin Pascale Ferran am 28. Oktober in Österreich uraufgeführt wurde.

Gilles Sandoz und die französische Produktionsfirma Maïa Films haben den Film produziert, allerdings tritt auch der deutsch-französische Fernsehsender ARTE als Koproduzent auf. Neben dem Kinofilm ist eine zweiteilige Fernsehfassung mit dem Titel LADY CHATTERLEY ET L'HOMME DE BOIS entstanden, der erstmals am 22. Juni 2007 auf ARTE ausgestrahlt wurde.

Gedreht wurde mit dem 35-mm Filmformat und in Farbe. Die Laufzeit des Films beträgt 162 Minuten. Die Dreharbeiten fanden im ersten Halbjahr des Jahres 2005 in der Region Limousin in Frankreich statt.[112] Die Szenenabfolge wurde in chronologischer Reihenfolge gedreht .

Bei der Verleihung des César 2007, der wichtigsten französischen Filmauszeichnung, erhielt LADY CHATTERLEY fünf Preise für die Kategorien „Bester Film", „Beste Schauspielerin", „Beste Kamera", „Beste Kostüme" und „Beste Adaption".[113] Für weitere vier Kategorien war der Film nominiert.

[112] Genau genommen vom 28. Februar bis 3. Juli 2005 wurde insgesamt neunzehn Wochen lang gedreht. In: http://www.arte.tv/de/Making-Off/1580846.html. Zugriff: 27.1.2012.
[113] In: http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmares-par-recherche/,film,4718.html. Zugriff: 27.1.2012.

6.1.1. Filmplot

Nach der Einblendung der Produktionsdetails (weiße Schrift auf schwarzer Leinwand) ist in der Anfangsszene in der ersten Einstellung des Films die Kamera auf eine junge Frau gerichtet, die sich von einem älteren Mann neben einem schwarzen Auto mit laufendem Motorengeräusch und vor einem Schloss verabschiedet (Abb. 1). Die nächsten drei Einstellungen zeigen die dem Mann im wegfahrenden Auto hinterher winkende Frau (Abb. 2-4). Die fünfte Einstellung (Abb. 5), ein langsamer Kameraschwenk stehen bleibend bei der Weitaufnahme einer Herbstlandschaft (Abb. 13), sieht als Figurenperspektive mit den Augen der Frau (Abb. 3 u. 5), bevor die Perspektive wieder wechselt und die Kamera auf sie zurückkommt, um zu beobachten, wie sie die Stufen zum Haus hinaufgeht (Abb. 6). Während sie hinter einem Torbogen verschwindet, ertönen die einleitenden Klänge des Walzers *Valse triste* von Jean Sibelius aus dem Off.

(Abb. 1 bis 6)

Daraufhin wird der Filmtitel in einer Aufnahme des nur wenig bewölkten Himmels eingeblendet. (Roman: 2. Kapitel; Film: Minute: 00:09 bis 01:42)

So beginnt LADY CHATTERLEY, nämlich mit einer feierlichen Abendgesellschaft im Hause der Chatterleys zu Weihnachten. Die junge Frau der ersten Einstellung ist Constance Chatterley (Marina Hands). Obwohl die Kamera ihren Blick immer wieder auf die anderen am Tisch versammelten Gäste hält, kommt sie immer wieder auf Constance zurück. Danach ziehen sich Constances Mann Clifford (Hippolyte Girardot) und seine beiden Freunde Tommy Dukes (Sava Lolov) und Harry Winterslow (Jean-Baptiste Montagut) in den Salon zurück, um über Erfahrungen des vergangenen Kriegs zu reden. Constance sitzt bei dieser Unterhaltung lauschend draußen vor der Tür. (Roman: 5. Kapitel; Film: Minute 02:03 bis 05:26)

Die nächsten Einstellungen zeigen Auszüge aus Constances Alltagsleben; wie sie sich um Clifford kümmert, mit den Hausangestellten Silber poliert, Wäsche aufhängt und die Tasten des Klaviers reinigt. Dann macht sie sich auf, dem Wildhüter die Botschaft von Clifford zu überbringen. Durch den Wald spazierend erreicht sie sein Haus, allerdings erwidert niemand ihr Klopfen. Sie geht um das Haus herum und sieht wie Parkin (Jean-Louis Coullo'ch) sich mit entblößtem Oberkörper wäscht. Daraufhin läuft sie in den Wald zurück, um ganz außer Atem ein wenig innezuhalten. Ein Parallelschnitt von der gedankenverlorenen Constance und dem sich waschenden Parkin lässt vermuten, dass ihr der nackte Körper des Mannes nicht aus dem Kopf geht. Schließlich geht sie wieder zum Haus, um ihm Cliffords Nachricht auszurichten. Vor dem Zubettgehen desselben Tages beobachtet sie ihren nackten Körper im Spiegel. (Roman: 4. Kapitel; Film: Minute 05:27 bis 13:02)

Die folgenden Szenen zeigen Constance und wie sie in der Monotonie ihres Daseins an einer Winterdepression erkrankt. Die bereits zu Beginn des Films sehr blasse Constance verliert immer mehr an Farbe und Energie, bis sie von ihrer Schwester Hilda (Hélène Fillières) zu ihrem Hausarzt gebracht wird. Dieser untersucht die deutlich angeschlagene junge Frau und warnt sie vor den Folgen ihres Vitalitätsverlustes. Er macht sie darauf aufmerksam, wenn sich ihr Gesundheitszustand nicht verbessert, könnte es ihr so ergehen wie ihrer an den Folgen von Krebs früh verstorbenen Mutter. Hilda will ihre Schwester als Pflegerin insofern entlasten, als sie für Clifford die Krankenschwester Mrs. Ivy Bolton (Hélène Alexandridis) in Erwägung zieht. Anfangs von dieser Idee gar nicht angetan, erklärt er sich schließlich einverstanden mit Mrs. Bolton. Clifford nimmt dies seiner Frau sehr übel und straft sie mit seinem distanzierten Verhalten. Doch Constance, abwesend wie sie ist, bemerkt diesen Charakterumschwung gar nicht. Mrs. Bolton legt Constance nahe, sie müsse mehr an die frische Luft, insbesondere jetzt, wo die ersten Narzissen beim Haus des Wildhüters den Frühling begrüßen. Sie spaziert langsam durch den Wald, pflückt die Narzissen, trinkt Wasser aus

einer kleinen Quelle bis sie ein klopfendes Geräusch vernimmt, dessen Ursprung sie folgt. Dabei entdeckt sie mitten im Wald die verlassene Hütte, wo der Wildhüter Parkin die Fasanen aufzieht. Ihr gefällt es in diesem Teil des Waldes sehr. Daraufhin fordert sie einen Schlüssel von Parkin ein. Dieser zeigt sich jedoch sehr verhalten. Beim Nachmittagstee mit Clifford klärt dieser sie auf, dass Parkin ihre Anwesenheit als störend empfindet und sie daher nicht in seiner Nähe haben will. (Roman: 6. Kapitel; Film: Minute 13:04 bis 31:15)

Zwei Wochen später: Bevor die Kamera wieder Constance folgt, zeigt sie in zwei Szenen Clifford und Mrs. Bolton, wie sie sich langsam aneinander gewöhnen. In der Einstellung, wo Mrs. Bolton Clifford rasiert, ist Constances fröhliches Klavierspiel zu hören. In den nächsten Einstellungen ist Clifford in Aufbruchsstimmung, er macht sich auf dem Weg zum Bergwerk, weil es einen Streik gibt. Constance zieht sich in ihr Zimmer zurück und macht einen Mittagsschlaf. Als sich eindeutig der Frühling an der Natur bemerkbar macht, zieht es sie erneut in den Wald. Sie geht auch zur Hütte, wo sie auf Parkin trifft. Er überreicht ihr den Zweitschlüssel, den er für sie anfertigen hat lassen. Von diesem Tag an spaziert sie täglich zur Waldhütte. Als sie einmal die Hütte ohne den Wildhüter entdeckt, schlüpft sie in seinen Lederhandschuh und pflück Wiesenblumen, die sie dann in einem Gefäß in die Hütte stellt. Zwischen ihr und Parkin entsteht ein wortloses Band der Akzeptanz: im Wald leben sie stillschweigend nebeneinander her. Der Besuch einer Tante ihres Mannes zwingt Constance dazu, dem Wald einige Tage fernzubleiben. Sobald die Tante abreist, läuft sie durch den Wald zur Hütte, um das Schlüpfen der Fasanenküken nicht zu versäumen. Beim Streicheln eines Kükens kommen ihr die Tränen und Parkins Trostversuche führen zum ersten gemeinsamen Geschlechtsverkehr in der Hütte. Sie, sichtlich zufrieden, läuft wieder Richtung Schloss. Als Constance wieder in den Wald geht, trifft sie auf eine verlassene Hütte. Parkin kommt erst später dazu. Er fragt sie, ob sie sich mit jemanden wie ihm – einem Angestellten ihres Mannes – nicht erniedrigt, doch sie verneint vehement und gesteht ihm ihre Anziehung. Woraufhin beide in die Hütte gehen, um ein weiteres Mal miteinander zu schlafen. Danach begleitet er sie zum Parktor, wo sie sich voneinander verabschieden. (Roman: 7. Kapitel; Film: Minute 31:20 bis 01:00:45)

Die darauffolgenden Tage meidet Constance die Waldhütte. Sie besucht Mrs. Flint und ihr neugeborenes Baby im Dorf Marehay. Als sie den Heimweg über einen Waldweg antritt, kommt ihr Parkin, der sichtlich verärgert über ihr längeres Fernbleiben ist, mit seinem Hund Flossie entgegen. Sie suchen ein ruhiges Plätzchen und schlafen wieder vollständig angezogen miteinander, mit der Ausnahme, dass er nicht auf ihr liegt, sondern sie diesmal oben ist. Constance erlebt erstmals einen Orgasmus und will Parkin dafür danken, doch er lehnt ihre Dankesbekundung ab. Als sie wieder durch den Wald nach Hause läuft, bricht ein heftiges Gewitter los. Dort angekommen, trifft sie auf einen sehr abweisenden Clifford und eine

neugierige Mrs. Bolton. An diesem Abend liest ihr Clifford aus einem Buch vor, doch gedankenverloren hört sie ihm gar nicht zu. Parkin fand diese Nacht allerdings keinen Schlaf und wanderte bis zur Morgendämmerung im Wald und um das Schloss herum. (Roman: 8. Kapitel; Film: Minute 1:00:48 bis 1:17:48)

Ein sichtlich verbitterter Clifford will von Constance wissen, ob ihr die Gerüchte hinsichtlich eines Thronfolgers für Wragby zu Ohren gekommen seinen. Das Gerücht verneint sie, jedoch nicht die Unmöglichkeit einer Schwangerschaft. Sie berichtet Clifford von ihrem Vorhaben, über den Sommer mit ihrem Vater in die Villa Natividad nach Menton zu verreisen. (Roman: 9. Kapitel; Film: Minute 1:17:51 bis 1:21:04)

Sie spaziert wieder in den Wald zur Hütte und erzählt auch Parkin von der Möglichkeit einer Schwangerschaft. Daraufhin will er von ihr wissen, ob sie sich nur deswegen mit ihm eingelassen habe. Sie gesteht ihm ihre Zuneigung. Daraufhin gehen sie in die Hütte und schlafen erneut miteinander. Später: Constance fährt mit dem Auto ins Dorf, um ihre Einkäufe zu erledigen. Im Geschäft wird sie von einigen Dorffrauen belagert, die wissen wollen, wie es denn Clifford gehe. Bei der Mine angekommen, sitzt sie im Auto auf Clifford wartend und beobachtet die geschwärzten Gesichter der Bergarbeiter. Später besucht sie Parkin in seinem Haus. Er isst gerade zu Abend, als sie auftaucht. Sie macht Tee und entdeckt eine Fotografie von Parkin mit seiner Frau. Als sie sich näher darüber erkundigen will, blockt er ab. Später: Sie und Mrs. Bolton pflanzen Blumen im Garten als sich Constance plötzlich über ihren verstorbenen Mann erkundigt. Mr. Bolton war Bergarbeiter und ist vor siebzehn Jahren bei einer Explosion im Bergwerk ums Leben gekommen. (Roman: 10. Kapitel; Film: Minute 1:21:05 bis 1:38:40)

Clifford und seine Frau machen einen Spaziergang durch den Wald bis zur Wasserquelle, Clifford in einem langsam vor sich tuckernden motorisierten Rollstuhl. Dabei unterhalten sie sich über die Klassenfrage. Er ist der festen Überzeugung des Geburtsrechts, ein Teil der Menschheit ist dazu geboren zu herrschen und der andere Teil zu gehorchen. In dieser Hinsicht widerspricht sie ihm. Parkin huscht schnell aus dem Gebüsch, um sie an diesem Abend zu sich nach Hause einzuladen. Als Clifford seinen Stuhl einen steilen Hang nicht hinauf manövrieren kann, muss er nach Parkin hupen, damit dieser zur Hilfe kommt. Schließlich nach einigen Protesten des sehr wehrhaften Clifford und mit viel Mühe befördert der Wildhüter den Mann im Rollstuhl schiebend bis zum Schloss. An diesem Abend schleicht sie sich aus dem Haus raus und trifft am Parkeingang auf Parkin. Gemeinsam gehen sie durch den Wald zu seinem Haus. Dort angekommen sitzen beide eine Zeit lang in der Küche, bevor sie in sein Schlafzimmer gehen und miteinander schlafen. Es ist das erste Beisammensein, indem bei-

de ihre Kleider vollständig ablegen. Am nächsten Morgen brechen sie gemeinsam in den Wald auf. (Roman: 11. Kapitel; Film: Minute 1:38:43 bis 1:59:54)

An einem verregneten Tag unterhalten sich Constance und Clifford beim Mittagessen über ihren bevorstehenden Urlaub. Er gibt seiner Befürchtung Ausdruck, sie möge vielleicht gar nicht mehr zu ihm zurückkehren. Außerdem besteht er auf zwei Bedingungen für die Wahl des Vaters ihres Kindes. Er muss englischer Abstammung und aus anständigem Hause sein. Durch den strömenden Regen geht sie später in die Waldhütte und hackt Holz für ein Kaminfeuer. Parkin stößt erst später dazu. Constance erzählt ihm von ihrer morgigen Abreise. Dann entkleidet sie sich vollständig, um nackt durch den Regen zu laufen. Parkin macht es ihr gleich und jagt die schreiend und lachend davonlaufende Constance durch den Wald, bis sie sich beide erschöpft an einer Stelle niederlassen, um miteinander zu schlafen. Wieder in der Hütte nehmen sie vor dem Kaminfeuer Platz. Parkin fängt an, ihr Schamhaar mit Vergissmeinnicht zu schmücken, woraufhin sie einen Hahnenfuß in sein Schamhaar steckt. Er läuft hinaus und holt noch mehr Wiesenblumen, um ihren Körper mit Margeriten, Efeu und anderen Blüten zu verzieren. Erstmals besprechen sie die Möglichkeit auf eine gemeinsame Zukunft. Parkin will nach Kanada, doch sie lehnt diese Idee ab. Sie wiederum schlägt vor, ihm Geld für eine eigene Farm zu geben. Doch lehnt diesmal er ab. Sie gesteht ihm ihre Liebe. Am nächsten Tag kommt Hilda und holt ihre Schwester ab. Sie verabschiedet sich von Clifford und Mrs. Bolton und die beiden Schwestern reisen ab. Beim Waldstück, in der Nähe von Parkins Haus, bringt Constance Hilda nochmals zum Anhalten des Wagens. Sie läuft in den Wald und trifft auf Parkin, in dessen Umarmung sie nochmals in Tränen ausbricht. Er versucht sie zu trösten, doch wirkt sie sehr aufgelöst. Schließlich kehrt sie weinend zur wartenden Hilda zurück und sie fahren ab. (Roman: 12. Kapitel; Film: Minute 1:59:55 bis 2:19:13)

Die nächste Sequenz zeigt die beiden Schwestern im Urlaub, begleitet wird diese von einer Erzählerinnenstimme aus dem Off. Dieses Voice-Over erzählt vom Zwischenstopp in London, wo sie noch auf ihren Vater Sir Malcom Ried treffen. Auf der Reise erzählt Constance Hilda von ihrer Affäre, die sie missbilligt. In Paris stößt der befreundete Maler Duncan Forbes zu ihnen und weiter geht es zu Viert an die Riviera. Anfangs noch recht unbekümmert, entwickelt Constance eine Art Unwohlsein. Dann erhält sie auch Cliffords Brief, worin er ihr mitteilt, dass Parkins Frau wieder zu ihm zurückkehren will. Kurzerhand schreibt sie an Mrs. Bolton, woraufhin ihr diese antwortet und die Ereignisse rund um Parkin genauer schildert: Mittlerweile hat Parkin die Scheidung eingereicht und wohnt bei seiner Mutter. Er hat seinen Posten als Wildhüter aufgegeben und ist in eine Schlägerei mit Berthas Bruder Dan Coutts verwickelt worden. (Roman: 13. Kapitel; Film: Minute 2:19:14 bis 2:25:32)

Constance kehrt wieder nach Wragby zurück und wird von einem gut gelaunten und auf Krücken gestützten Clifford noch vor dem Schlosseingang erwartet. Mrs. Bolton ist genauso erfreut über ihre Rückkehr. Gleich zu Beginn erzählt sie ihr vom Abgang Parkins und dem neuen Wildhüter Platz. Constance spaziert langsam durch den Wald. Bei der Hütte angelangt, beobachtet sie von der Weite Parkin mit dem neuen Wildhüter. In der letzten Szene des Films gehen Constance und Parkin in den Wald. Er hat von der Prügelei eine aufgeplatzte Unterlippe und einige Blutergüsse im Gesicht davongetragen. Sie erzählt ihm von ihrer Schwangerschaft und von Clifford, der das Kind als sein eigenes anerkennen und akzeptieren wird. Schließlich nehmen sich beide das Versprechen ab, in Zukunft füreinander da zu sein. (Roman: 14. Kapitel; Film: Minute 2:19:15 bis 2:38:17)

6.1.2. Literaturverfilmung

Nachdem bereits im vierten Kapitel die Begrifflichkeiten und Genredefinitionen von verfilmter Literatur geklärt wurden, geht es an dieser Stelle zuerst um eine Gegenüberstellung zwischen Roman und Film. Im Weiteren wird aufgezeigt, wie bestimmte Merkmale der Literalität der Vorlage Lawrences auf die Bild- und Tonwelten des Films umgesetzt worden ist.

6.1.2.1. Roman und Film

Für das Drehbuch zeigen sich sowohl die Regisseurin Ferran als auch Roger Bohbot verantwortlich. An den Dialogen hat zudem noch Pierre Trividic mitgearbeitet, wobei die englischen Original-Dialoge von Fanny und Julien Deleuze neu übersetzt wurden. Wie bereits erwähnt basiert Ferrans Drehbuch auf der französischen Vorlage von *Lady Chatterley et l'Homme des bois*, der zweiten Fassung seines berühmten Romans. Den in den Jahren 1920 bis 1921 zeitlich angesiedelten Roman lässt die Regisseurin im Film als „period piece" in eben dieser Ära spielen. Wobei, die Sequenz vor dem Abspann nicht mitgerechnet, der Film eigentlich erst im Jahre 1921 beginnt.

Im Großen und Ganzen hat Ferran sehr nah an der Vorlage gearbeitet. Zu den wesentlichsten Unterschieden gehört die Tatsache, dass der Film LADY CHATTERLEY mit einer Szene aus dem 14. Kapitel des Romans abgeschlossen wird, nämlich als Constance von ihrer Reise zurückkehrt und erstmals wieder auf Parkin trifft. Wie bereits im zweiten Kapitel dieser Arbeit erläutert, beinhaltet der Roman zwei Kapitel mehr, demnach sechzehn.

Der Beginn des Films weicht ebenso von den ersten Kapiteln der Vorlage ab. Ist das erste Buchkapitel lediglich eine Deskription der Charaktere, beinhaltet das zweite den Besuch von Constances Vater auf Wragby. Der Beginn des Films hält nur seinen Abschied fest. Ebenso fehlt das dritte Kapitel des Buchs gänzlich. Nach dem Vorspann beginnt der Film mit einem festlichen Abendessen im Hause der Chatterleys. Die beim Essen anwesenden Gäste deuten darauf hin, dass es sich hierbei um das Weihnachtsfest handelt, das im 5. Kapitel des Romans beschrieben wird. Dann allerdings gibt es eine chronologische Verschiebung der Ereignisse. Nach dem Weihnachtsfest schickt Clifford Constance zu Parkin wegen der Nachricht, in der Romanvorlage findet sich diese Szene im 4. Kapitel. Das 6. Kapitel des Romans schildert Constances Depression und Mrs. Boltons Ankunft. Das darauffolgende 7. Kapitel beinhaltet schon die ersten zwei Sexszenen zwischen dem Liebespaar.

Die Regisseurin lässt sich in ihrer Adaption für diesen Buchabschnitt ziemlich viel Zeit. Sie räumt Constances Krankheitsverlauf, ihrer Genesung und der Annäherung an Parkin einiges an Spielzeit ein, nämlich die ersten 40 von den insgesamt 162 Minuten.

Das erste Fünftel des Buches ist überwiegend gestrichen oder größtenteils stark zusammengefasst. Das gilt auch für das letzte Fünftel, in Anbetracht der Tatsache der kompletten Aussparung der letzten zwei Kapitel. Ferrans Drehbuch konzentriert sich auf die Ereignisse zwischen dem 6. und dem 14. Kapitel.

Auffällig ist die Abschwächung der Bedeutung der Filmfigur Mrs. Bolton, deren Beziehung sowohl zu Clifford als auch zu Constance viel eingehender geschildert wird. Im 8. Kapitel des Romans sieht Mrs. Bolton die Gestalt Parkins in der Abenddämmerung, diese zufällige Entdeckung gibt ihr einen eindeutigen Beweis für ihre aufgestellte Vermutung, dass Constance einen Liebhaber haben müsse. Mrs. Bolton zeigt sich in Bezug darauf verständnisvoll und fühlt sich als wohlwollende Verbündete Constances.

6.1.2.2. Literalität der Vorlage

Guy Austin erwähnt in seiner Einführung des Buches *Contemporary French Cinema: An Introduction* die folgende Möglichkeit einer Umsetzung des Geschriebenen bei Literaturverfilmungen*:* „The most common way for a literary adaptation to display the original text is to use part of it as a narrative voice-over, often read by an anonymous voice which one is free to identify as that of the author."[114]

Voice-Over

In LADY CHATTERLEY ist es eine weibliche Voice-Over-Stimme, die Passagen aus dem Roman *John Thomas and Lady Jane* vorliest. Erstmals zu hören ist sie nach dem ersten Geschlechtsverkehr zwischen Constance und Parkin, als sie beim Abendessen am Tisch sitzt. Sie beschreibt den Charakter Constances im Rahmen dieser Abendgesellschaft. (Roman: 7. Kapitel; Film: Minute: 52:49) Weiteres ist diese Off-Stimme noch an zwei Stellen des Films hörbar. Der erste Teil der Reise der beiden Schwestern im Film stellt den einleitenden Beginn des 13. Kapitels des Romans – in einer stark zusammengekürzten und leicht veränderten Form – dar. Die Bilder werden in einer Art Dia-Show projiziert, worin das Geräusch des abspielenden Projektors die Geräuschkulisse der Voice-Over-Stimme untermalt. Diese verschwommenen und wackeligen Bilder vermitteln mehr die Stimmung von privaten Urlaubsaufnahmen und stehen im groben Kontrast zu den stilisierten und komponierten restlichen Bildern. Den Kontrast zeigt auch der harte Bildschnitt zur in einem Sessel sitzenden und lesenden Constance, wobei die Stimme aus dem Off noch nachklingt. Es ist die Stimme der Regisseurin Pascale Ferran, die diese Passagen aus dem Buch vorliest.

Figuren-Voice-Over

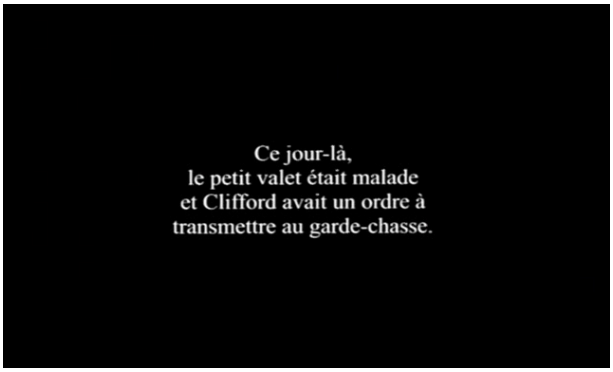
Während Constance verreist ist, erhält sie Briefe von Clifford und Mrs. Bolton. Cliffords Brief an seine Frau wird von der Off-Stimme zusammengefasst und in der dritten Person vorgetragen, wohingegen Mrs. Boltons Brief an sie von ihrer eigenen Stimme vorgelesen wird. In dieser Einstellung sitzt die Figur zuerst am Schreibtisch (Abb. 7). Während sie ihren Brief vorliest, ist in der darauffolgenden Einstellung die lesende Constance eingeblendet. Dann wendet sich die Kamera noch einmal zu Mrs. Bolton, die in einer Nahaufnahme frontal in die Kamera blickend den Inhalt ihres Briefes an Constance vorträgt (Abb. 8).

[114] Austin, Guy: *Contemporary French Cinema: An Introduction.* Manchester: Manchester University Press 1996. S. 164.

(Abb. 7 u. 8)

Zwischentitel

Ein weiteres Merkmal der Literalität des Romans im Film sind die eingesetzten Zwischentitel. Diese fungieren als ein dramaturgisches Mittel der Erzähltechnik. Sie kommen insofern dann zum Einsatz, als sie über die nachfolgende Figurenhandlung einer Szene informieren sollen und die Handlung in gewisser Weise begründen. Zum Beispiel erscheint der erste Zwischentitel des Films an dem Tag als Constance Parkin eine Nachricht von Clifford aushändigt, weil der ansonsten dafür zuständige Bedienstete krank ist (Abb.9). Zwischentitel können Hinweise auf Zeiträume und Zeitsprünge geben, wie es in diesem Film oft der Fall ist (Abb. 10).



(Abb. 9 u. 10)

6.2. Figurenanalyse

6.2.1. Hauptfigur

Lady Constance „Connie“ Chatterley

Der Filmtitel gibt bereits einen Hinweis auf die Gewichtung der Charaktere. So heißt Pascale Ferrans Film nur LADY CHATTERLEY, den Liebhaber lässt sie im Titel verschwinden. Da Constance Chatterley als Protagonistin die einzige Hauptfigur des Films ist, liegt sie meistens im zentralen Fokus der Kamera. Wie am Beispiel der im Unterkapitel Filmplot beschriebenen ersten Einstellungen des Films, wechselt die Kamera in zwei von sechs Einstellungen von objektiver in die subjektive Perspektive ihrer Figur, ansonsten folgt sie ihr auf Schritt und Tritt. Constance ist eine schöne, adelige Frau. Ihr Alter kann auf ungefähr Anfang Dreißig geschätzt werden. Bereits die ersten zehn Minuten des Films zeigen ihren ruhigen, pflichtbewussten und bescheidenen Charakter. Dies spiegelt sich in ihrer Kleidung und in ihrem Verhalten wider. Das Verhältnis zu ihrem Mann Clifford ist distanziert, jedoch freundlich. Die beiden haben sich nicht viel zu sagen und leben eher nebeneinander her als miteinander.

Eigentlich weiß das Publikum nie, was in ihrem Kopf vorgeht. Es kann nur anhand der transportierten Bilder annehmen, dass irgendetwas nicht stimmt. Das erste Drittel des Films befasst sich mit der ersten Persönlichkeitsveränderung. Sie wird zusehends blasser und gesundheitlich immer schwächer, bis sie gar nicht mehr aus dem Bett kommt. Anfänglich wirkt es so, als würde sie ihre Alltagsabläufe mechanisch und geistig abwesend verrichten und als wäre sie auf die Entscheidungen anderer angewiesen als auf ihre eigenen. Es ist eine Art Neugier, die sie in den Wald treibt. Einerseits gefällt ihr dieses Fleckchen Erde mit all der Ruhe und den Geräuschen, die sie umgeben. Andererseits sind es Parkins Anwesenheit und ruhige Art, die sie akzeptiert und zu genießen scheint. Von Anfang an ist sie die einzige Figur, die keine Schranken von Klassendenken hat, darum fällt es ihr auch nicht schwer, sich auf Parkin einzulassen. Immer mehr wendet sie sich von Clifford ab, die Entfremdung zwischen ihnen scheint ihr nichts auszumachen.

Die zweite Persönlichkeitsveränderung vollzieht sich infolge der Erfahrungen von Nähe, Körper und sogar Liebe mit Parkin. Sie gelangt im Laufe der Filmerzählung zu einer neuen körperlichen Wahrnehmung. An dem Tag, wo sie Parkin beim Waschen beobachtet, betrachtet sie sich später nackt vor dem Spiegel. Wo zu Beginn ihr Körper in seinem Zustand immer schwächer wird, bahnt sich ab der Mitte eine Leichtigkeit an. Auch was die Sexszenen mit ihrem Liebhaber betrifft. Während der ersten drei sexuellen Akte schlafen sie vollständig gekleidet miteinander, wohingegen in den letzten zwei Treffen die Kleidung abgelegt wurde. In

der letzten Sex-Szene im Film läuft sie sogar splitterfasernackt in den Regen hinaus. Im Plot des Films geht es sozusagen um die Entwicklung des Charakters ihrer Figur. Der metaphorische Wandel der Jahreszeiten im Film ist in gewisser Weise sinngebend für ihre Entwicklung, denn die erste Szene beginnt mitten im Herbst und die letzte endet im Sommer.

6.2.1.2. Nebenfiguren

Oliver Parkin

Parkin führt als Wildhüter der Chatterleys ein sehr zurückgezogenes und ruhiges Leben, nachdem ihn seine Frau für einen anderen Mann verlassen hat. Oliver Parkin ist als Mann mittleren Alters deutlich älter als Constance. Er ist von kräftiger Statur und mittlerer Größe. Er ist Clifford und ihr gegenüber distanziert, doch stets respektvoll. Als Einzelgänger fristet er sein Dasein im Wald, bis ihm eines Tages Constance diesbezüglich in die Quere kommt. Er ist erdverbunden, naturnah und lebt im Einklang mit der Natur. Zuerst empfindet er sie als Störenfried und weigert sich, ihr einen Zweitschlüssel für die Waldhütte zu geben. In einem Gespräch mit Constance bezeichnet ihn Clifford sogar als Grobian. Schließlich gewöhnt er sich an ihre ständige Anwesenheit. Oliver Parkin ist von Natur aus ruhig, nachdenklich und sensibel. Wie Clifford, lacht er sehr selten bis gar nicht. Nachdem er das erste Mal mit Constance in der Waldhütte schläft, befürchtet er, sie könnte sich mit ihm als Bediensteten ihres Mannes erniedrigen. Ihr gegenüber ist er anfangs skeptisch eingestellt, bald aber verbindet sie eine gegenseitige Zuneigung. Seine Charakterentwicklung verläuft insofern, als er im Laufe der Handlung des Films immer zugänglicher wird. Als sie ihm zweimal finanzielle Unterstützung für eine Farm anbietet, lehnt er ab, da er sich von keiner Frau unterhalten lassen will. Da sie als einzige Person maßgeblichen Einfluss auf ihn hat, erklärt er sich in der letzten Szene damit einverstanden. In der letzten Szene des Films bröckelt seine Fassade endgültig. Er hat in Constance nicht nur eine Liebhaberin, sondern auch eine Vertrauensperson gefunden.

Sir Clifford Chatterley

Constances Ehemann Sir Clifford Chatterley ist ein Mann mit einer stets eisernen Miene. Bereits im Laufe der ersten Szene nach dem Vorspann verrät der Dialog zwischen den drei Männern, dass er im Krieg gedient hat und dabei verwundet wurde. Er ist querschnittsgelähmt, kann sich daher nur im Rollstuhl fortbewegen und ist zeugungsunfähig, was sich allerdings erst später herausstellt. Er hat ein gepflegtes Äußeres, eine selbstsichere Erscheinung und ist deutlich älter als seine Frau. Er stellt als ihr Ehemann insofern eine gegenteilige Figur zu ihrem Liebhaber Parkin dar, als er mit seiner aristokratischen Abstammung – seiner Meinung nach – einer herrschenden Klasse angehört und der Wildhüter nur der dienenden Arbeiterklasse. Er lacht wenig und meistens nur dann, weil er sich überlegen oder erhaben fühlt. Clifford macht den Anschein, als würde er auf alle herabschauen.
Anfangs – als er noch von Constance gepflegt wird – ist er ihr gegenüber viel zuvorkommender und das Verhältnis des Ehepaars viel inniger. Die Kamera zeigt ihn ebenso in Szenen,

wenn er schlapp und ausgelaugt im Bett liegt oder ihr bei der täglichen Körperpflege verletzlich und ausgeliefert zu sein scheint. Während sie ihn pflegt, kann er ihr dabei nicht in die Augen schauen und dreht sein Gesicht in eine andere Richtung. Als jedoch die Pflegerin Mrs. Bolton diese Pflichten übernimmt, verwandelt sein Frust darüber seine ansonsten so beherrschten Umgangsformen Constance gegenüber in leichten Sarkasmus und kleine Sticheleien. Überhaupt mustert er seine Frau entweder eingehend, fast aufdringlich, oder schaut sie gar nicht an. So sehr, wie er auf andere Menschen angewiesen ist, scheint es, als würde er diese Menschen gerade deswegen verachten. Als ihm Parkin mit dem Rollstuhl behilflich ist, bedankt er sich zwar dafür, doch bringt er es nicht umhin ihn dabei direkt anzuschauen.

Mrs. Bolton

Diese Nebenfigur, womöglich die am wenigsten aus dem Roman herausgearbeitete Figur des Films, trägt einen wesentlichen Anteil an der Geschichte. Mrs. Bolton ist Cliffords Krankenpflegerin, die von Hilda engagiert wird, um ihre Schwester Constance mit ihren Pflichten zu entlasten. Vorher hat sie als Krankenschwester in Tevershall gearbeitet. Sie ist zurückhaltend, geduldig und aufmerksam, gibt sich in Bezug auf Clifford große Mühe, bis sie ihm schließlich als Bezugsperson unabkömmlich wird. Mrs. Bolton ist Anfang Vierzig und seit siebzehn Jahren Witwe, da ihr Mann bei einer Explosion im Bergwerk ums Leben gekommen ist. Constance und sie pflegen ein freundschaftliches Verhältnis. Als Constance im Sommer verreist, steht sie mit Mrs. Bolton in Briefkontakt, worin diese ihr alle Details über Parkin liefert. Constance schätzt ihre eingeweihte Verbündete dafür sehr. Von der Affäre scheint sie zwar nichts Konkretes zu wissen, jedoch ahnt sie etwas, da sie den plötzlichen Sinneswandel Constances wahrnimmt.

Hilda

Hilda ist Constances Schwester, ihrem fürsorglichen Verhalten nach zu urteilen, ist sie ein paar Jahre älter als diese. Sie lebt in London und ihr extrovertierter Stil unterscheidet sich maßgeblich von dem ihrer Schwester. Hilda trägt moderne und mondäne Kleidung und kommt Constance mit ihrem eigenen Auto besuchen. Sie wirkt sehr selbstständig und hat eine bestimmende und resolute Art. Die Beziehung zwischen ihr und Constance ist eine sehr freundschaftliche. An ihrer Schwester liegt ihr viel, so ist es Hilda, die Constance zu einem Arzt bringt und auch Mrs. Bolton ins Schloss kommen lässt. Mit Clifford versteht sie sich nur notgedrungen und bietet ihm auch Paroli. Als er sich anfangs gegen die Pflegerin Mrs. Bolton äußert, droht Hilda ihm sonst Constance zu sich nach London zu nehmen. Sie appelliert

zwar an seine Vernunft, doch es ist Hildas entschlossenes und selbstsicheres Auftreten, das Clifford einschüchtert.

6.3. Bauformen

Unter „Bauformen“ sind formale Elemente des Films zu verstehen, die dem dramaturgischen Aufbau dienlich sind. Zusammengehörige Kategorien sind jeweils in einem Unterpunkt erläutert und werden in diesem Kapitel entweder auf einzelne Szenen und Sequenzen oder auf den gesamten Film angewendet.

6.3.1. Kamera

Unter der Kategorie der „Kamera“ werden hier die Einstellungsgrößen des Bildes verstanden. Die Figur der Constance Chatterley steht als Protagonistin im Mittelpunkt der objektiven Kamerabetrachtung, die Kamera ist ihre ständige Begleiterin. Weiteres räumt die Kamera den Naturaufnahmen einen ebenso großen Stellenwert ein. Folgend geht es allerdings nur um subjektive Kameraaufnahmen. Die Einstellungen der bereits beschriebenen Anfangsszene verhalten sich hierzu exemplarisch. Auffällig an dieser Szene ist, dass sie zweimal einen Perspektivenwechsel vornimmt und den wegfahrenden Wagen und die Landschaft aus Constances subjektiver Wahrnehmung betrachtet. Beispielhaft zur subjektiven Kamera verhält sich eine Sequenz in der 53. Minute des Films: Ein Spaziergang von Constance wird insofern eingeleitet, als in einer Einstellung die langsam fahrende Kamera auf einem mit Bäumen gesäumten Weg fährt und dabei die Bäume zeigt (Abb. 11). Nach einem Perspektivenwechsel in der darauffolgenden 18-sekundigen Einstellung ist die auf die rückwärtsfahrende Kamera zukommende Constance in einer Nahaufnahme zu sehen. Ihre Augen blicken auf die Baumstämme (Abb. 12). Darauf folgt wieder eine 18-sekundige Einstellung mit einer Kamerafahrt, diesmal blickt sie nicht auf die Stämme, sondern auf die Baumkronen hinauf.

(Abb. 11 u. 12)

6.3.2. Räume, Licht, Farbe

Räume

In dieser Kategorie wird genauer zwischen Innen- und Außenräumen entschieden. Im Film bilden die Räumlichkeiten des Schlosses, die Waldhütte, Parkins Haus oder auch die Autos, die je nach Jahreszeit mit oder ohne Verdeck fahren, die Innenräume. Diese Räume stellen beispielsweise für die Figur der Constance ein Gefüge aus Verpflichtungen, Einsamkeit und Monotonie dar. Wenn sie drinnen ist, dann nimmt sie ihre Umgebung kaum war, schwelgt meistens gedankenverloren vor sich hin. Sie wird mehrmals dabei gezeigt, wie sie aus dem Fenster nach Draußen schaut. Die Außenräume, in diesem Falle der ans Grundstück grenzende Wald, sind uneingeschränkte Räume. Wenn Constance in den Wald geht, dann ist sie dabei allein, doch ist dieses Gefüge aufgehoben und sie fühlt sich nicht einsam. Die Außenräume spielen sich in der Natur ab und sind – im Hinblick auf Constances Persönlichkeitsentwicklung – absolut und grenzenlos. Parkins Arbeitsplatz ist der Wald, als Wildhüter wird er eins mit den Außenräumen, denn größtenteils hält er sich draußen auf. Clifford stellt dazu ein Gegenteil dar. Aufgrund seines an den Rollstuhl gefesselten Körpers ist er der Natur schutzlos ausgeliefert. Das zeigt sich besonders in der Szene des gemeinsamen Spaziergangs mit seiner Frau. Cliffords motorisierter Rollstuhl als technische Errungenschaft des menschlichen Geistes kommt nicht gegen die Gegebenheiten der Natur an. Die Binarität des diegetischen Raums fungiert als dramaturgisches Mittel zugunsten des Flusses der Narration. Einerseits spielt sich mehr als die Hälfte des Films in Außenräumen ab, andererseits verläuft Constances Veränderung mithilfe des Kontrasts zwischen Innen- und Außenräumen.

Licht

Die Nähe zur Natur spiegelt sich auch in der Kategorie des Lichts wieder. Die Außen- und Innenräume sind in einer naturalistischen Beleuchtung gefilmt. Alle Szenen, die sich in geschlossenen Räumen abspielen, haben natürlich anmutende Lichtverhältnisse, d.h. deutliche Unterschiede zwischen Tages-, Lampen-, Decken- und Kerzenlicht sind auszumachen. Was die Lichtverhältnisse der Außenräume betrifft, so sind auch hier verschiedene Stufen von natürlichem Licht zu erkennen. Die Nuancen des Außenlichts verändern sich im Zuge des Wechsels der Jahreszeiten von Herbst (Abb. 13), Winter (Abb. 14), Frühling und Sommer (Abb. 15). Es gibt das trübende Licht des Winters, das warme Licht des Sommers, die Lichtverhältnisse der Morgen- und Abenddämmerung und die vom Mondschein unterbelichteten Umrisse der Körper.

Farbe

Genauso wie die Kategorien Räume und Licht, finden sich bei der Farbgebung naturalistische Elemente der Darstellung wieder. Die Kamera transportiert ab der ersten Filmminute bis zum Ende naturnahe Bilder der Umgebung, die einen Jahreszeitenwandel durchmacht. Ob sich das nun in Form von gelblich-leuchtenden Herbstlaub (Abb. 13), weißen Winterfrost (Abb. 14), grünliche Frühlingsboten oder bunten Sommerblumen (Abb. 15) zeigt, durchwegs herrscht eine sehr eindeutige Farbsymbolik. Die Farbtöne der Kleidung der Figuren geben Hinweise auf ihre Klassenzugehörigkeit und ihren sozialen Status. Die Farbe von Constances Garderobe macht eine Veränderung mit den Jahreszeiten durch. Ist ihre Kleidung anfangs noch in Grau-, Erd- und Rottönen gehalten, wird sie ab dem Frühling immer heller und leuchtender, bis sie in der letzten Szene des Films komplett in Weiß gekleidet ist. Ebenso wie die Kleidung, gibt die Hautfarbe Auskunft über die Klassenzugehörigkeit der Figuren. Constances, Cliffords und Mrs. Boltons Haut wirkt deutlich blasser und heller als die gebräunte und vom Wetter gerötete Haut des Wildhüters Parkin.

(Abb. 13 bis 15)

6.3.3. Geräusche, Musik, Dialoge

Folgend werden die auditiven Elemente in einem Abschnitt in der Reihenfolge nach Bedeutung und Wichtigkeit in drei Kategorien zusammengefasst. Hierzu gehören alle auditiven Elemente, die später die Tonspur des Films bilden. Neben den visuellen Elementen, haben laut Christian Mikunda akustische die Aufgabe, das Kinopublikum „durch ständige Reizwechsel physisch zu aktivieren".[115]

Geräusche

Die Geräuschkulisse trägt einen wesentlichen Beitrag zur Wahrnehmungsempfindung und Erfahrung des Films bei und steht als Kategorie im Vordergrund. Diese Kategorie leistet einen wichtigen Beitrag zur Tonkulisse des Films und kann auch in Außen- und Innengeräusche eingeteilt werden. Die im Freien stattfindenden Szenen werden stets von natürlichen Umgebungsgeräuschen begleitet. Das kann das Rauschen der Blätter im Wind, Plätschern des Wassers oder Trommeln des Regens sein. Hinzu kommen viele Tiergeräusche, wie Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, das Klopfen des Spechts, Singen des Kuckucks und Gackern der Hühner. Die Innengeräusche bestehen, je nach Szene, aus tickenden Uhren, knatternden Bodenbrettern und knisterndem Kaminfeuer. Hörbar sind auch das Glattziehen des Bettüberzugs und die Reibung von Stoff auf der Haut.

Musik

Es gibt an einigen Stellen eine musikalische Untermalung der Einstellungen, doch im Grunde wird die Musik in LADY CHATTERLEY sehr spärlich verwendet. Hier wird die Unterscheidung in „Filmmusik" und „Musik im Film"[116] vorgenommen. Die letztere von beiden, die Musik in der filmischen Diegese, zeigt sich am Beispiel der folgenden zwei Szenen: In der 6. Minute erklingen einzelne Klaviertöne, jedoch spielt Constance nicht, sondern reinigt die Tasten des Klaviers. In der 32. Filmminute, der Rasierszene mit Clifford und Mrs. Bolton ertönt im Hintergrund Klaviermusik, woraufhin sich herausstellt, dass es Constance ist, die am Klavier spielt. Die Filmmusik, die hier als Musik aus dem Off bezeichnet wird, ist an mehreren Stellen hörbar. Eigens für LADY CHATTERLEY hat die Komponistin Béatrice Thiriet die Filmmusik komponiert und mit dem Prager Filmharmonic Orchestra eingespielt.

[115] Mikunda, Christian: *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München: Filmland-Presse 1986. S. 139.
[116] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 140.

Dialoge

Obwohl der Film mit einer Dialogszene eröffnet wird, sind Dialoge im Film sehr zurückgenommen, bzw. wird nicht viel gesprochen. Dies zeigt sich besonders deutlich an der Protagonistin Constance und dem Wildhüter Parkin, da beide kaum sprechen. Während Constance und Parkin fast täglich gemeinsam im Wald sind, reden sie sehr wenig miteinander. Stillschweigende Akzeptanz ist es, die sie verbindet. Nachdem sie ein Liebespaar werden, ab dem 2. Viertel des Films, nimmt die Konversation zu, bleibt vergleichsweise trotzdem sehr wenig. Das ändert sich erst in der letzten Szene, als Parkin ihr mitteilt, dass sie sein Herz geöffnet hat. Diese Szene stellt die wortreichste zwischen den beiden dar. Ganz anders Clifford, der vor allen Charakteren des Films am meisten spricht. Er berichtet von seinen Kriegserlebnissen; während des Spaziergangs mit Constance sind ihm die Klassenverhältnisse ein Anliegen; auch äußert er sich zum Baby-Gerücht.

6.3.4. Setting und Kostüme

Setting

Robert McKee beschreibt das Setting eines Films wie folgt: „Das Setting einer Story ist vierdimensional – Epoche, Dauer, Schauplatz, Konfliktebene“.[117] Mithilfe der ersten drei Dimensionen wird nun das Setting von LADY CHATTERLEY skizziert. Auf die Dimension der Konfliktebene wird eingehender in der Figurenanalyse dieses Kapitels eingegangen. Die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts bestimmen die Epoche. Der gefilmte Zeitraum (die Anfangs- bis zur Schlusszene) spielt sich von Spätherbst bis Hochsommer, also innerhalb aller vier Jahreszeiten ab, wobei einige Ellipsen die gefilmte Zeit verkürzen. Die im Roman angesiedelte Handlung in den englischen Midlands wird auf die mittelfranzösische Region Limousin verlagert. Die ländliche Umgebung der Hauptstadt Limoges erwies sich als Setting für den Film. An vier wichtigen Schauplätzen (die Schauplätze der Urlaubssequez hier ausgenommen) trägt sich die Handlung zu: im Schloss, im Wald, in der Waldhütte und in Parkins Haus.

Kostüme

Sowie auch die Ausstattung des Films, sind die Kostüme ein historischer Hinweis auf die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Merkmale dieser Epoche ziehen sich durch die thematischen Bereiche des Films, wie zum Beispiel das Klassendenken Cliffords oder die sichtbare Industrialisierung, bis hin zu den offensichtlich erkennbaren Merkmalen, wie der Ausstattung und den Kostümen. Wohingegen Constance weniger modern wirkt als ihre Schwester Hilda, deren Haarschnitt und Kleidung repräsentativ für die optische Aufmachung und Mode dieser Ära stehen. Bei der Protagonistin kommt der Aspekt des Landadels hinzu, der sie von der kosmopolitischen und liberalen Hilda unterscheidet. Wenn Constance in Gesellschaft ist oder ausgeht, bzw. wenn es die Etikette verlangt, dann trägt sie hochwertige und teure Kleider mit Glitzer und Palletten, ansonsten ist sie schlicht und ländlich gekleidet, wobei sie knöchellange Röcke, Wollpullover und gemusterte Blusen trägt. Parkins Alltagskleidung ist seine Arbeitsuniform, ein weißes Hemd und ein dunkelbrauner und ziemlich verwaschener Cordanzug. Seine Feiertagskleidung ist ebenso ein weißes Hemd und eine schwarze Hose. Clifford trägt zumeist dunkelgraue und schwarze dreiteilige und sehr gut geschnittene Maßanzüge.

[117] McKee: *Story.* S. 81.

6.4. Die Dimension des Erotischen

Unter diesem Punkt ist die Auswertung der im Roman beschriebenen Sexszenen zu verstehen. Insgesamt gibt es sechs solche Szenen im Film, demnach hat die Regisseurin alle bis auf eine Szene der literarischen Vorlage verfilmt. Es geht nun darum, diese sechs Szenen auf zwei Ebenen zu interpretieren, nämlich zu vergleichen und zu analysieren.

Die Ebene des Vergleichs

Insgesamt sieben Szenen in *John Thomas and Lady Jane* beschreiben sexuelle Handlungen zwischen Constance und Parkin. In sechs Szenen des Films können die beiden beim Geschlechtsverkehr beobachtet werden. Die adaptierten Szenen weichen nur in geringem Ausmaße von der Vorlage ab. Im 7. Kapitel des Romans spielen sich die ersten zwei Sexszenen in der Waldhütte ab. Das 8. Kapitel beinhaltet die Szene, als Constance zufällig auf den Wildhüter im Wald trifft, die beiden miteinander schlafen, wobei Constance erstmals einen Orgasmus erlebt. Im 10. Kapitel besucht sie ihn in der Waldhütte und sie schlafen zum vierten Mal miteinander. Das 11. Kapitel beinhaltet die fünfte Szene, wo sie auch über Nacht bei ihm bleibt. Der letzte Geschlechtsverkehr spielt sich erneut in der Waldhütte ab (12. Kapitel), wo beide zuerst nackt durch den Regen laufen, um dann auf dem Waldboden miteinander zu schlafen. Im 12. Kapitel findet sich außerdem noch eine weitere Szene. Constance verbringt die Nacht vor ihrer Abreise in Parkins Haus.

Die Ebene der Analyse

Die Filmszenen sind in der Reihenfolge genauso strukturiert wie die Sexszenen aus dem Roman. Warum diese Szenen überhaupt analysiert werden: Es geht um die Entwicklung der Protagonistin Constance Chatterley im Hinblick auf die Sexszenen als dramaturgisches Mittel der Erzähltechnik.

Lawrence sah in seinem Roman großes Potential von sexueller Aufklärung und Bewusstseinserweiterung der gesellschaftlichen Wahrnehmung, wie er in seinem *A Propos of „Lady Chatterley's Lover"* anmerkt: „It is better to give all young girls this book, at the age of seventeen."[118]

Pascale Ferrans Film LADY CHATTERLEY erweist dem Roman-Stoff von D. H. Lawrence eine große Gefälligkeit. Ferrans Blickwinkel auf den Film ist kein spezifisch weiblicher Blickwinkel, es ist der einer Leserin, die ihre eigene Interpretation der Liebesgeschichte des Ro-

[118] Lawrence: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of „Lady Chatterley's Lover"*. S. 309.

mans verfilmt hat. Ferrans Zugang zum Stoff ist hier einzigartig und ausschlaggebend. Sie wusste um die Wichtigkeit der Darstellung der enthaltenen Liebesszenen, genauso wie sie um die Wichtigkeit der Darstellung der Naturszenen Bescheid wusste. Dazu Jürgen Kamm im Nachwort der Ausgabe des Deutschen Taschenbuch Verlags:

> „Für Connie, die nicht allein seelisch unter der emotionalen Kälte und Sterilität des Herrenhauses leidet, sondern auch körperlich zerfällt, wird der angrenzende Wald zu einem willkommenen Fluchtraum, der die Leere ihrer isolierten Existenz zunehmend füllt. Lawrence folgt den Konventionen der Pastoraldichtung, indem er den Wald und darin insbesondere die Lichtung mit der Hütte des Wildhüters als *locus amoenus* vorführt, einem Ort der Glückseligkeit, an dem die Konflikte der äußeren Lebenswelt wenn schon nicht beseitigt, so doch zumindest vorübergehend aufgehoben werden können. Connie empfindet schon bei ihrem ersten Ausflug in den Wald die Einsamkeit als wohltuend, da das natürliche Umfeld ihr sinnliches Empfinden stimuliert und sie gestärkt nach Wragby zurückkehren kann.“[119]

Der Darstellung der Sexszenen zwischen Lady Constance Chatterley und dem Wildhüter Oliver Parkin stellt sich als dramaturgisch essenziell heraus. Diese Szenen gänzlich wegzulassen, hätte die künstlerisch-ästhetische Dimension des Films grundlegend verändert. Was sie insofern gemacht hat, als sie die Szenen detailgetreu gezeigt hat. Sie hat nichts angedeutet, nichts verschleiert und auch nicht übertrieben. Sie zeigt, um zu unterstreichen, um herauszuheben, um zu vervollständigen. Was die Regisseurin zudem gemacht hat: sie hat den Sexszenen einen Raum und ihrer Protagonistin darin Entfaltungsmöglichkeiten gegeben.

[119] Kamm: „Nachwort“. In: Lawrence: *Lady Chatterleys Liebhaber*. S. 427.

In der ersten Szene, die ungefähr fünf Minuten dauert, kommt es zuerst zur ersten körperlichen Annäherung (Abb. 16), danach gehen beide in die Hütte. Die Aktion geht eindeutig von Parkin aus, er erkundigt sich, ob sie überhaupt will und ob sie in die Hütte gehen. Constance verhält sich aufmerksam und neugierig, doch liegt sie nur am Boden (Abb. 17). Die Szene endet mit Parkins Orgasmus.

(Abb.16 u. 17)

Die zweite Szene ist genau genommen nur eine Reprise der ersten. Wieder ist es Parkin, der ihr die Schuhe auszieht (Abb. 18), oder die Strümpfe aufknöpft. Diese Szene ist allerdings halb so lang wie die erste, denn inmitten des sexuellen Aktes folgt ein Schnitt mit einer Einstellung des auf dem Boden liegenden Liebespaars (Abb. 19).

(Abb.18 u.19)

Die dritte Szene spielt sich erstmals draußen im Wald ab. Parkin sitzt an einen Baum gelehnt und Constance nimmt auf seinem Schoß Platz (Abb. 20). Diese Szene markiert insofern eine Wende in der Entwicklung der Figur, als sie erstmals einen Orgasmus erlebt. Diesmal bleibt die objektive Kamera die gesamte Dauer der Szene (ungefähr fünf Minuten) auf das Paar gerichtet. Danach liegen beide wieder nebeneinander am Boden (Abb. 21).

(Abb. 20 u. 21)

In der vierten Szene kommt es zu gar keiner gezeigten sexuellen Handlung zwischen den Figuren. Obwohl aufgefordert ergreift erstmals Constance die Initiative und berührt Parkin, zuerst sein Gesicht, dann seinen Körper (Abb. 22). Erstmals in einer Szene legen die Figuren Kleidung ab und es sind entblößte Körperteile zu sehen. Nach einem Zeitsprung folgt die Einstellung, wo beide, sich umarmend, am Boden schlafen (Abb. 23).

(Abb. 22 u. 23)

In der fünften Szene besucht Constance Parkin in seinem Haus, wo sie beide die erste gemeinsame Nacht miteinander verbringen. Sie schlafen erstmals komplett nackt miteinander. Auffällig an dieser Szene außerdem noch: sie besteht aus mehreren Zeitsprüngen und das Licht ist den natürlichen Gegebenheiten angepasst. Sind die bisherigen vier Szenen zumeist in wenigen Einstellungen gezeigt worden, entspricht die erzählte Zeit der Handlung der Erzählzeit des Films. Hier jedoch markieren mehrere Ellipsen der erzählten Zeit die Ergebnisse einer ganzen Nacht (Abb. 24 u. 25) und nicht nur eines Nachmittags.

(Abb. 24 u. 25)

Die letzte und sechste Szene des Films unterscheidet sich in ihrem Aufbau maßgeblich von den bisher erwähnten Szenen. Constance trifft Parkin wieder in der Waldhütte. Ziemlich zu Begin der Szene legt sie ihre Kleidung ab und läuft nackt durch den Regen (Abb. 26). Parkin läuft ihr hinterher, die sexuelle Handlung wird diesmal wieder unter einem Baum vollzogen (Abb. 27) (siehe dritte Szene). Danach erst gehen sie in die Hütte und sind die restliche Szene über nackt. Nun mag diese Szene nicht die erste sein, die sich nicht in verschlossenen Räumen abspielt, doch ist sie in ihrer Darstellung die freizügigste. Keine Kleidung schützt die Figuren mehr vor der Nacktheit des Körpers.

(Abb. 26 u. 27)

7. Verfilmungen des Romans

Lady Chatterley's Lover hat den skandalösen und anrüchigen Beigeschmack seiner Entstehungszeit, den späten zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, und der Zeit bis zum Prozess des Penguin-Verlagshauses Anfang der sechziger Jahre, mittlerweile schon eingebüßt. Was ihm geblieben ist, sind die keinesfalls skandalösen, aber nicht minder anrüchigen Betitelungen „Erotischer Klassiker der Weltliteratur" und „der skandalumwitterte Erfolgsroman"[120], die den Roman im Wandel der letzten Jahrzehnte in den Bücherregalen zwar ein bisschen verstauben, jedoch nie vollkommen in Vergessenheit geraten ließen. In den letzten zwei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts kam der Roman zusätzlich in den Verruf, die filmische Vorlage für anspruchslose und abendfüllende Fernsehunterhaltung im Bereich der Softcore-Pornografie zu sein. Dazu Martin Thomson in seiner Filmkritik:

> „Es fällt nicht schwer zu erahnen, warum D. H. Lawrences Roman ‚Lady Chatterley's Lover' für zahlreiche anrüchige Softporno-Adaptionen herhalten musste: Eine wohlhabende Lady, uneins mit ihrem fruchtbaren Körper, der aufgrund des kriegsversehrten Leibes ihres Ehemanns unbefriedigt bleibt, flüchtet zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Arme eines robusten Wildhüters."[121]

Louis K. Greiff bezeichnet in seiner Publikation *D. H. Lawrence: Fifty Years on Film* das Kapitel über die Lady-Chatterley-Filme „Lady Chatterley's Lover: Filming the Unfilmable". Darin analysiert er u. a. Ken Russells LADY CHATTERLEY, Just Jaeckins LADY CHATTERLEY'S LOVER und Marc Allégrets L'AMANT DE LADY CHATTERLEY und andere Filme nach den Vorlagen von D. H. Lawrence. Bevor der Aspekt des „Unfilmbaren" oder „Unverfilmbaren" dieses Titels ausführlich durchleuchtet wird, stellt sich zuerst kurzerhand die Frage, was denn am Lady-Chatterley-Stoff als „unverfilmbar" gilt? Dazu Tonya Krouse: „Sexual enactments ground the plot between the couple, and the narrative's intense focus of the graphic details of the sex that transpires between these two characters makes readers understand sex as narrative."[122]

Mit diesen „graphic details of the sex" des Romans, wie es Tonya Krouse in ihrer Dissertation beschreibt, müsste sich die kinematografische Sprache recht adäquater und entgegenkommender Werkzeuge bedienen. Wie bereits im dritten Kapitel mit Linda Ruth Willams besprochenem Buch *Sex in the Head* angeführt wurde, ist die Sprache von Lawrence eine sehr bildhafte und anschaulich beschriebene und kommt der des Kinos sehr nahe.
Die Interpretation der Sexszenen erfolgt unter Berücksichtigung genrespezifischer Ansätze an die Filme als Erotikfilme. Für Werner Faulstich „verbindet die genrespezifische Filminter-

[120] Lawrence: *Lady Chatterleys Liebhaber*. S. 450.
[121] Thomson, Martin: „Der gesellschaftliche Körper". In: Schnitt Online: http://www.schnitt.de/202,1984,01. Zugriff: 29.1.2012.
[122] Krouse: *The Opposite of Desire.* S. 56-57.

pretation die filmgeschichtliche und soziologische Interpretation“.[123] Im Falle Pascale Ferrans Literaturverfilmung LADY CHATTERLEY verlangt das die Bezugnahme der bisherigen Verfilmungen der Romane von D. H. Lawrence im Allgemeinen und natürlich der Lady-Chatterley-Romane im Besonderen. Es handelt sich dabei um Filme nicht nur desselben Genres, obwohl die Verfilmungen, einschließlich Ferrans LADY CHATTERLEY, allesamt auf einem ähnlichen literarischen Stoff basieren, weichen die verfilmten Ergebnisse der Adaptionen grundsätzlich stark voneinander ab.

Im Folgenden wird somit untersucht, ob und wie diese drei erwähnten bisherigen Verfilmungen bei einem ästhetischen und kritischen Vergleich der literarischen Vorlage mit dem filmischen Endergebnis – und der Filme untereinander – Stand halten. Die Kurz-Analysen der Filme erfolgen unter den folgenden beachtenswerten Gesichtspunkten, jedoch nicht immer in dieser gegebenen Reihenfolge: Vorlage, Werktreue, Genre, Charaktere, Ausstattung, Kostüme, Dimension des Erotischen und Rezeption und Kritik des Films.

Am Ende dieses Kapitels wird in einem Epilog noch einmal die Frage nach dem Aspekt des „Unfilmbaren“ bzw. „Unverfilmbaren“ zu beantworten versucht.

[123] Faulstich: *Grundkurs: Filmanalyse*. S. 200.

7.1. Kino-Adaptionen

7.1.1. L'AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955) Marc Allégret

Erstmals wurde der Stoff des Romans in einer französischen Produktion vom Regisseur Marc Allégret unter dem Titel L'AMANT DE LADY CHATTERLEY für das Kino adaptiert. Als Vorlage für das Drehbuch von Allégret diente primär eine dramatische Theater-Bearbeitung von Gaston Bonheur und Philippe de Rothschild, die wiederum auf *Lady Chatterley's Lover*, der dritten Fassung beruht. Der 98-minütige Schwarz-Weiß-Film lief im Dezember 1955 in den französischen Kinos[124] an und erschien insofern als einziger Film in der Zeit, als es die finite Fassung des Romans *Lady Chatterley's Lover* nur ungekürzt und unzensiert auf dem Schwarzmarkt zu erwerben gab.

Wie für die Roman-Leserschaft der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre der Erste Weltkrieg spielen die Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges für das französische Publikum der fünfziger Jahre eine bedeutende Rolle in der Rezeption des Stoffes. Darüber Louis K. Greiff: „*L'Amant de Lady Chatterley* emerges as the product of a postwar environment at least twice over. By 1955, the year of its release, occupation, resistance, and liberation were still recent experiences in France."[125]

Diese Feststellung spiegelt sich in der Zeichnung der Charaktere wider: Clifford Chatterley (Leo Genn) und der Wildhüter Oliver Mellors (Erno Crisa) sind beide aus dem Krieg zurückgekehrt und tragen ihre Wunden mehr oder weniger sichtbar zur Schau. Der eine (Clifford Chatterley) ist körperlich versehrt, dafür finanziell ziemlich unbekümmert. Der andere (Oliver Mellors) ist zwar gesundheitlich unversehrt, dafür gesellschaftlich vom Offizier im Krieg zum einfachen Arbeiter nach dem Krieg abgestiegen.

Constance Chatterley (Danielle Darrieux) ist eine selbstbestimmte Frau, die das Korsett ihrer Gesellschaft, ihres Geschlechts und ihrer Klasse mit Stolz trägt. Das Selbstbewusstsein und die Haltung der Figur sind auf die erfolgreiche Schauspielerin Danielle Darrieux zurückzuführen. Sie war während der Dreharbeiten 38-jährig, somit zehn Jahre älter als ihre Schauspiel-Kolleginnen Sylvia Kristel und Joely Richardson, und sieben Jahre älter als Marina Hands. Zudem auch elf Jahre älter als der Charakter der Constance Chatterley in den Romanen. Darrieux war zu der Zeit eine arrivierte und etablierte Größe als Theater- oder Filmschau-

[124] Am 7. Dezember 1955 lief der Film in Frankreich an. Im selben Jahr noch in Japan. Im Folgejahr dann in Finnland, Schweden und in den USA, wo er drei Jahre später noch einmal anlief: http://www.imdb.com/title/tt0047817/releaseinfo. Zugriff: 29.1.2012.
[125] Greiff, Louis K.: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press 2001. S. 164.

spielerin. Eine Eigenschaft, die sich in der Rolle ihrer Lady Chatterley in aller Deutlichkeit widerspiegelt.

Lindley Hanlon kommt in ihrer kritischen Analyse auch auf die Aussparung einiger Wesenszüge des Romans in Bezug auf den Charakter der Constance Chatterley zu sprechen:

> „We see her caring for Clifford and wittily dismissing the advances of Michaelis, but these seem signs of sophistication typical of the French upper classes of which she is a part in this French film. Her conversion from loyalty to secession seems very much more sudden in the film. There is no intellectual debate in the film, no statement of the deep existential problems of sexuality, humanity, consciousness, and existence which Lady Chatterley mediates in the novel."[126]

Der Regisseur Allégret hat es sich zum Anliegen gemacht, seine Handlung in ein historisches Ambiente einzubetten, denn er lässt die Handlung des Films im England der zwanziger Jahre spielen. Allerdings haben sich bei der Ausstattung und den Kostümen der damaligen Epoche zeitgenössische Trends der fünfziger Jahre hineingeschlichen, wie zum Beispiel das Aussehen der Autos und die Modernität der Kleidung. Bis auf den vielleicht sogar englischsten Charakter des Romans, Sir Clifford Chatterley, gespielt vom englischen Schauspieler Leo Genn, der seine Sätze im gebrochenen Französisch mit starkem Akzent spricht, ist die Sprache des Films Französisch.

Eine weitere interessante Beobachtung, die Hanlon zwanzig Jahre zuvor erwähnte, macht Louis K. Greiff in seinem Buch *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film.* In aller Ausführlichkeit berichtet er vom Einfluss, den Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU auf Marc Allégrets Lawrence-Adaption hatte:

> „In terms of intercinematic reference, what is perhaps noteworthy about these visions of aristocratic life is that they originate not with Marc Allegret but with Jean Renoir some seventeen years earlier. *La Règle du Jeu* is filled with similar images of the gentry at play, either hunting game outdoors or hunting each other inside the elegant drawing rooms of Robert de Chesnaye's estate."[127]

Was die Dimension des Erotischen dieses Films betrifft, kommt Lindley Hanlon zur pointierten Feststellung: „Marc Allegret's film of Lady Chatterley's Lover […] is in no sense pornographic. There is no reference to or mention of Lawrence's erotic personifications John Thomas and Lady Jane."[128]

---

[126] Hanlon, Linley: „Sensuality and Simplification". In: Klein, Michael / Parker, Gillian [Hrsg.]: *The English Novel and the Movies.* New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1981. S. 270-271.
[127] Greiff: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. S. 174.
[128] Hanlon: „Sensuality and Simplification". In: Klein / Parker: *The English Novel and the Movies.* S. 268.

Im Falle von L’AMANT DE LADY CHATTERLEY kann keineswegs von einer gelungenen Literaturverfilmung die Rede sein, die Bildästhetik außer Acht lassend. Abgesehen von einigen erwähnten zahlreichen dramaturgischen Mängeln ist unter anderem die Aussparung der für den Roman essentiellen Liebensszenen mitunter schuld daran. Sobald sich in den Einstellungen der Liebesszenen der Wildhüter Mellors Constance körperlich nähert, erfolgt ein harter Schnitt zu einer neuen Einstellung. Am Beispiel der ersten körperlichen Annäherung zwischen Constance und Mellors in der Waldhütte folgen nun vier Abbildungen von sechs Einstellungen dieser Szene. Nachdem Mellors den ersten Knopf von Constances Bluse aufknöpft (Abb. 28), ist der wegschauende Blick der Kamera auf ein Fenster gerichtet (Abb. 29). Die nächste Einstellung zeigt einen Baum, dessen Stamm langsam wippt. Daraufhin hacken zwei Männer mit Äxten auf den Baumstamm ein (Abb. 30), dessen Flug zu Boden von der Kamera verfolgt wird. Die Kamera kommt danach, durch einen harten Schnitt, zum Liebespaar und findet es mit entblößten Schultern wieder, wo sie fünf Einstellungen zuvor weggeschaut hat (Abb. 31).

(Abb. 28 bis 31)

Zusammenfassend kommt Lindley Hanlon in ihrem Essay „Sensuality and Simplification“ auf die Liebesszenen in L’AMANT DE LADY CHATTERLEY zu sprechen:

> „The chopping down of trees becomes Allegret’s symbol for the sexual act itself. Phallus-shaped trees falling to the ground as they are cut are intercut between shots of the gamekeeper unbuttoning Lady Chatterley’s blouse and shots of them lying together with naked shoulders visible above the blanket. In the tree-cutting image Allegret’s major implication is sexual fulfillment and release rather than castration which such a description might imply.”[129]

Louis K. Greiff vergleicht in seinem Buch *D. H. Lawrence: Fifty Years on Film* Marc Allégrets L’AMANT DE LADY CHATTERLEY, Just Jaeckins LADY CHATTERLEY’S LOVER und Ken Russells BBC-Serie LADY CHATTERLEY miteinander und merkt der ersten Adaption an, sie ist „the least Lawrentian of all three Lady Chatterley films“[130]. Lässt sich diese Behauptung auf Allégrets gewählt künstlerischen Umgang in der Umsetzung der Vorlage zurückführen, gilt das nicht für die konservative Entstehungszeit des Films, denn nur ein Jahr nach Allégrets Lady-Chatterley-Film kam Roger Vadims äußerst freizügiger Debütfilm ET DIEU ... CRÉA LA FAMME (1956) in die französischen Kinos und machte seine Ehefrau Brigitte Bardot zum Sexsymbol einer Generation.

Im folgenden Zitat besteht die von Lindley Hanlon und Louis K. Greiff aufgegriffene Hauptkritik der ersten filmischen Auseinandersetzung des Lady-Chatterley-Stoffes: „Allegret seems able to preserve the letter of events and circumstances in the text, all the while radically revising its spirit to reflect his own age and culture and to explore essentially post-Lawrentian concerns.”[131]

Der Drehbuchautor Allégret hat viel mehr von der eigentlichen Bedeutung des Originaltexts von Lawrence ausgespart, als der Regisseur Allégret schlussendlich zeigen konnte. Die Offenherzigkeit der für die Narration so essentiellen Lawrence’schen Sprache findet sich nur in Andeutungen, Implikationen und Metaphern wieder. Obwohl der Film keinerlei explizite Darstellung von Sex beinhaltet, wurde er Ende der fünfziger Jahre in den Vereinigten Staaten von Amerika trotzdem Gegenstand der Zensur. In diesem Sinne führte der Film zumindest die Zensur-Tradition von Lawrence fort.

[129] Hanlon: „Sensuality and Simplification“. In: Klein / Parker: *The English Novel and the Movies.* S. 273.
[130] Greiff: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. S. 174.
[131] Ebenda.

7.1.2. LADY CHATTERLEY'S LOVER (1981) Just Jaeckin

> „Renoir has left his mark on at least two of the eight Lawrence film directors: first on Allegret, who borrowed knowingly from *La Règle du Jeu*, then on Jaeckin, who borrowed from Allegret, perhaps unaware of the original, highly inventive source of his material."[132]

In diesem Zitat legt Greiff den Einfluss von Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU dar, den der Film zuerst auf Allégret und damit auch auf Jaeckin – bewusst oder unbewusst – ausgeübt hat.

In den ersten Einstellungen und während der Einblendung des mit melodramatischer Orchester-Musik begleiteten Vorspanns wird Clifford (Shane Briant) – was das Filmpublikum anfangs noch nicht weiß – sitzend und aus dem Fenster blickend gezeigt, daraufhin macht Mrs. Bolton (Ann Mitchell) das Fester zu und die Kamera fährt in einer schnellen Bewegung rückwärts und zeigt den prächtigen Bau von Wragby Hall, dem Sitz der Chatterleys, in der Abenddämmerung. Daraufhin kommt eine Rückblende, denn in jeder der drei Fassungen des Romans beginnt die Geschichte erst nach dem Ersten Weltkrieg. Hier allerdings wird Clifford bei einer Jagdgesellschaft gezeigt, später dann in der Abendgesellschaft zu Ehren seiner frisch angetrauten Frau Constance (Sylvia Kristel). Während dieser unbekümmerten Feierlichkeit wird der Krieg zwischen Deutschland und England ausgerufen und ein paar Einstellungen später folgt die Kamera Clifford an die Kriegsfront. Der zweite Teil des Vorspanns wird eingeblendet – diesmal bewegt sich die Kamera in Richtung Wragby Hall – und erst jetzt sieht das Publikum, dass es sich bei LADY CHATTERLEY'S LOVER um eine Film-Adaption des Romans von D. H. Lawrence handelt. Zumindest die Jagdszene und die Abendgesellschaft in LADY CHATTERLEY'S LOVER erinnern an die ersten paar Einstellungen aus Marc Allégrets Kinofilm. Allerdings hat Just Jaeckin von mehreren Lawrence-Regisseuren abgeschaut, beobachtet Greiff:

> „Jaeckin films Lawrence, or attempts to, through a filter passed down by the Lawrentian filmmakers who preceded him: Rydell, Russell, and most of all Miles. Their influence seems strongest in Jaeckin's vision of the lovers as an erotic couple and in his choices for representing their sexuality on screen."[133]

Diese Adaption ist die erste in Großbritannien produzierte Version des Stoffes. Das Drehbuch stammt ebenfalls aus der Feder des französischen Regisseurs Jaeckin und des Drehbuchautors Christopher Wicking.

[132] Greiff: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. S. 174.
[133] Ebenda. S. 162.

> „It is worthwhile to consider why filmmakers like Russell and Jaeckin have found Lawrence's first version of the novel attractive. One plausible reason is that, even before the adaptation process begins, it is already the most spontaneously cinematic of the three Lady Chatterley texts. Some measure of this can be found in the number of scenes in *The First Lady Chatterley*, which Lawrence eventually dropped out yet which survive in both the 1981 and 1993 films largely intact."[134]

Louis K. Greiff hebt in seiner Analyse beider im Zitat erwähnten Verfilmungen besonders die Tatsache hervor, sowohl Jaeckin als auch Russell haben die erste Fassung des Romans der Endfassung vorgezogen, weil in beiden Filmen Szenen vorkommen, die Lawrence in seiner endgültigen Version des Romans wieder verworfen hatte.

Just Jaeckin und die Hauptdarstellerin Syliva Kristel haben in den siebziger Jahren mit dem Film EMMANUELLE (1974) ein gemeinsames Erotik-Projekt realisiert. Louis K. Greiff führt das folgendermaßen aus:

> „At the time of its release in 1981, however, *Lady Chatterley's Lover* was marketed as erotica and largely accepted as such, based partly on Lawrence's popular image but even more strongly on Jaeckin and Kristel's reputation for *Emmanuelle*. While this reputation may have helped *Lady Chatterley's Lover* at the box office, it also pigeonholed Jaeckin's Lawrence production as 'soft-core pornography,' a term which appears repeatedly in initial reviews of the film, whether deserved or not and despite merely an R rating in the United States."[135]

LADY CHATTERLEY'S LOVER ist ein Kostümfilm, der einen Mittelweg zwischen dem modernen L'AMANT DE LADY CHATTERLEY und der exaltierten Fernsehserie LADY CHATTERLEY findet. Dieser Film – sowie auch Ken Russells LADY CHATTERLEY – sind in das Genre des Erotikfilms einzureihen. In seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* nennt Werner Faulstich den Erotikfilm als einen von zehn näher erläuterten Filmgenres. Allerdings legt er die Unterscheidungsmerkmale zwischen „erotischer Film", „Sexfilm" und „Pornofilm" insofern fest, als Erotik nicht gleich Erotik ist und „diese Art dargestellter Geschlechtlichkeit in romantische Weichzeichner-Bilder und zärtliche Musik eingehüllt und überhöht"[136]wird. Sprich: Was nach abgefilmter Erotik anmutet, muss auf das Publikum keineswegs erotisch wirken.

In 104 Minuten Filmzeit erzählt Jaeckin vom Leben der Lady Chatterley (Sylvia Kristel). Im Gegensatz zur Lady-Chatterley-Figur aus Ferrans Film und Allégrets Version führt sie anfangs ein herzliches und freundschaftliches Verhältnis zur ihrem Mann Clifford. Hier ist Clifford ein sympathischer und weniger verbitterter Kriegsveteran. Erst mit der Entfremdung seiner Frau distanziert er sich. Diese Constance ist eine melancholische und in Gedanken versunkene junge Frau, deren Lebenswille und Leidenschaft von Mellors (Nicholas Clay) zuerst

[134] Ebenda. S. 149.
[135] Ebenda. S. 148.
[136] Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 56.

überhaupt geweckt wird, um danach von ihm vollständig seelisch und körperlich vereinnahmt zu werden. Die Emanzipation des Charakters der Constance spielt weniger eine Rolle, als die Exploitation des Körpers der Hauptdarstellerin Sylvia Kristel.[137] Mit dem Vertiefen der Beziehung zwischen Constance und Mellors legen beide in den gemeinsamen Sexszenen immer mehr Kleidungsstücke ab. Diese Beobachtung kommt beim direkten Vergleich der ersten und der letzten Szene von insgesamt fünf zustande.

(Abb. 32)

In der ersten Sexszene (Abb. 32) wird der Geschlechtsverkehr sehr schnell und animalisch erledigt, wohingegen sich die letzte Szene (Abb. 33 u 34) auf fünfzehn Minuten ausdehnt. Es handelt sich um eine Sequenz, gezählt ab der 75. Minute bis zur 90. Minute des Films, inhaltlich ab dem Zeitpunkt, wo Clifford zu Bett geht bis zum Munterwerden Constances und Mellors am nächsten Morgen. Diese Sequenz beinhaltet auch eine Parallelmontage: Während die beiden beim Liebesspiel gezeigt werden (Abb. 34), wird ein panisch werdender Clifford gezeigt (Abb. 33).

(Abb. 33 u. 34)

Zwar hält sich diese Ausbeutung, genauso wie in Ken Russells Verfilmung, in Grenzen, allerdings sind beide Constance-Charaktere zu passiv geleitet, zu durchsichtig und zu sehr auf Mellors fixiert, um die nötige Glaubwürdigkeit dieser Rolle zu vermitteln. Nicht Neugier ist es, die diese Figuren vorantreibt, viel mehr Vernarrtheit in den Mann.

[137] Die Stimme der niederländischen Schauspielerin Sylvia Kristel wurde mit der einer englischsprachigen Synchronsprecherin ersetzt.

7.2. Fernsehserie

LADY CHATTERLEY (1993) Ken Russell

> „Unberechenbarkeit und der Hang zum grossen Statement, ja zu Exzessen, machten Ken Russell zu einem der schillerndsten Praktiker im britischen Kino.[138]

So wird der am 27. November 2011 verstorbene britische Filmemacher in einem Nachruf von Georges Waser in der Online-Ausgabe der NZZ in nur einem Satz charakterisiert. Erstmals ist Ken Russell in seinem Kinofilm WOMEN IN LOVE (1969) mit D. H. Lawrence in Berührung gekommen. Diese Verfilmung des gleichnamigen Romans *Women in Love* verhalf ihm zu Ruhm, steigerte seinen Bekanntheitsgrad und ebnete ihm den Weg als international agierender Regisseur. Der zweite Zugang zum Lawrence-Stoff ergab sich für Russell dann zwanzig Jahre später in der Verfilmung des gleichnamigen Romans THE RAINBOW (1989). Der Roman *The Rainbow* (1915) fungiert als Sequel zum Roman *Women in Love* (1920).

Ken Russell hat mit seiner Fernsehserie LADY CHATTERLEY – wie bereits erwähnt bezieht er sich (sowie auch Just Jaeckin) vielmehr auf die erste Version *The First Lady Chatterley* als auf die letzte Version *Lady Chatterley's Lover* – die Rezeption des Stoffes und des Autors maßgeblich mitbestimmt und seinen Stempel aufgedrückt. Zu dieser Feststellung gelangt Louis K. Greiff in seinem Buch: „This third Lawrentian project established Russell as the most prolific of all the Lawrence directors to date and, for better or worse, as the individual most responsible of presenting and interpreting Lawrence to mass audiences worldwide."[139]

LADY CHATTERLEY ist eine von der BBC produzierte und in Großbritannien im Juni 1993 ausgestrahlte Fernsehserie.[140] Für das Drehbuch zeichnen sich Ken Russell und Michael Haggiag verantwortlich. Laut dem Vorspann basiert dieses allerdings auf den Romanen von D. H. Lawrence, auf keinem bestimmten Roman. Wie weiter oben in diesem Kapitel bereits angeführt, handelt es sich sowohl hierbei als auch in Just Jaeckins Film mitunter um filmische Adaptionen von *The First Lady Chatterley*.

Die Serie ist in vier Folgen gegliedert, wobei jede Folge eine reine Spielzeit, Vorspann und Abspann von 2 Minuten insgesamt abgezogen, von ungefähr 49 Minuten hat. An Nettospielzeit ergibt das ungefähr 200 Minuten und stellt das zeitlich umfangreichste aller hier besprochenen Projekte dar. Die Fernsehserie folgt einer ganz anderen Dramaturgie als die bisher

---

[138] Waser, Georges: „Musik – und die dunkle, gequälte Seele". In: *NZZ Online*: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/musik__und_die_dunkle_gequaelte_seele_1.13445868.html. Zugriff: 8.3.2012.
[139] Greiff: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. S. 141.
[140] Die einzelnen Folgen der Serie wurden am 6., 13., 20. und 27. Juni 1993 ausgestrahlt. In: http://www.imdb.com/title/tt0104666/episodes. Zugriff: 29.1.2012.

besprochenen drei Filme. Was die Genre-Zuordnung betrifft, ist LADY CHATTERLEY dem Melodrama zugehörig. Ähnlich wie in Just Jaeckins LADY CHATTERLEY'S LOVER setzt Russell die Musik für die Zuspitzung der Dramatik des Filmplots und zur Steigerung der Emotionalisierung für das Fernsehpublikum ein.

Connie Chatterley (Joely Richardson) ist in dieser Adaption eine sehr passiv geleitete Frau, die sich sowohl von Clifford (James Wilby) als auch von Mellors (Sean Bean) herumkommandieren lässt. Die beiden Männer sind sich in ihrem Verhalten sehr ähnlich. Beide neigen zu Wutanfällen, Aggressionen und einer großen Leidenschaft für die Klasse, der sie angehören. Hier erfährt die Bezeichnung des Klassenkampfes als Karikatur eine neue Bedeutung. Diese filmische Darstellung behandelt den Krieg nebensächlich und vergangen, weil vielmehr die Klassenverhältnisse und die Industrialisierung übertrieben in den Vordergrund gerückt werden. Dies zeigt sich am Beispiel der Szene gleich zu Beginn der ersten Folge, in der das protzige weiße Auto der Chatterleys durch das Dorf fährt und keine Rücksicht auf die versammelte Menschenmenge nimmt. Clifford scheint diese Fahrt immens Spaß zu machen, zumindest bis zu dem Zeitpunkt, wo er von einem Jungen mit etwas Schwarzem ins Gesicht geschossen wird. Eine weitere Szene findet sich in der Mitte der zweiten Folge (Minute 25:00) als Clifford versucht, den Bergarbeiter-Streik in seinem Bergwerk zu unterbrechen.

Mellors wirkt in dieser Darstellung verbitterter als die anderen drei Wildhüter in den Filmen, zudem ist dieser seinem Wesen nach und von seiner Art aus sehr ruppig, ungeduldig und gebieterisch. Generell sind die Szenen, die sich im prächtigen Schlossbau von Wragby Hall abspielen, immer in hellem Licht gefilmt. Einen starken Kontrast dazu bilden die Szenen im Dorf Tevershall und in der Waldhütte, die meist unterbelichtet sind. Die Klassenverhältnisse finden sich nicht nur in der Ausstattung, sondern auch in den Kostümen der Charaktere wieder. Die der Arbeiterklasse zugehörigen Charaktere, wie Mellors, Mrs. Bolton (Shirley Anne Field) und die übrigen Dorfbewohner tragen dunkle bis schwarze Kleidung, wohingegen die adelige Connie immer sehr hell gekleidet ist.

Die Kamera lässt sich viel Zeit, um die Liebesgeschichte zwischen Connie und Mellors aufzubauen. Obwohl Russell detailgetreu mit Lawrences Vorlagen gearbeitet hat, gibt es auch einige Szenen, die in den Romanen nicht vorgekommen sind. Der erste Sex zwischen Connie und Mellors (oder Parkin) ereignet sich in den Romanen an dem Tag als die Fasanen-Küken schlüpfen. In der Serie geht Connie zwar zur Hütte und Mellors nähert sich ihr erstmals körperlich (Abb. 35), doch plötzlich wehrt sie sich gegen seine Berührungen und läuft davon (Abb. 36).

(Abb. 35 bis 38)

Bevor es schließlich zum ersten Sex in der Waldhütte kommt, kommt Mellors auf den Klassenunterschied zwischen ihnen zu sprechen. Er ist der festen Überzeugung, dass sich Connie mit einem Mann wie ihm nur erniedrigt und es mit ihm gar nicht ernst meinen kann. Daraufhin zerrt er sie in die Hütte hinein (Abb. 37) und sie schlafen miteinander. Sie fühlt sich zwar zu Mellors hingezogen, doch wirkt seine Dominanz in Verbindung mit ihrer Unsicherheit und Unentschlossenheit so, als ob sie sich ihm passiv hingeben würde (Abb. 38). Die Figur der Constance bleibt die gesamte Serienlänge hindurch passiv und unterwürfig.

7.3. Andere Verfilmungen

Die Werke von D. H. Lawrence, allen voran die drei Versionen rund um die Lady-Chatterley-Thematik, bieten seit der ersten Verfilmung von Marc Allégret ein schier grenzenloses Ausbeutungspotential und unerschöpflichen Ideenreichtum für Film- und Fernsehproduktionen weltweit. Über diese Popularität in den Massenmedien schreibt Allison Pease in *Modernism, Mass Culture and the Aesthetics of Obscenity*: „[…] Lawrence's wholistic method of sexual representation has been embraced by the entirety of twentieth-century mass culture, from romance novels to Hollywood films."[141]

Es gibt eine unzählige Anzahl an Filmen, die ein breiteres Publikum dadurch erreichen wollen, indem sie sich immer noch mit den Federn entweder Lady Chatterleys oder ihres genauso berühmten Schöpfers schmücken wollen, jedoch thematisch keinen Bezug zu beiden mehr aufweisen (können) – die Filmtitel einmal ausgenommen.

Wird auf der Homepage der Internet Movie Database, kurz IMDb, in die Suchleiste der Begriff „Lady Chatterley" eingetippt, listet diese Filmdatenbank alle eingetragenen Filmtitel aller mehr oder weniger bekannten Verfilmungen auf. Abgesehen von den in dieser Arbeit erwähnten und besprochenen vier Hauptfilmen, gibt es eine Vielzahl von Titeln, die ihrem Zielpublikum nur das Eine versprechen: Lady Chatterley. Um ein paar vielsagende Titel mit nichtssagendem Inhalt herauszuheben: YOUNG LADY CHATTERLEY, LADY CHATTERLEY STORIES, LADY CHATTERLEY IN TOKYO, FANNY HILL MEETS LADY CHATTERLEY, LADY CHATTERLEY'S GHOST. Fortsetzungen und Abkoppelungen der Filme finden sich auch darunter: YOUNG LADY CHATTERLEY II und LADY CHATTERLEY II.

THE CHATTERLEY AFFAIR ist – was der Filmtitel anfangs vermuten lässt – allerdings keiner dieser Filme. Die im gleichen Jahr wie Pascal Ferrans LADY CHATTERLEY erschienene Fernsehproduktion der BBC Four ist kein weiterer Erotikfilm, sondern ein fiktiver Spielfilm, eingebettet rund um die im zweiten Kapitel angesprochenen wahren Begebenheiten des Penguin-Prozesses aus 1960. Im Mittelpunkt steht zwar die Gerichtsverhandlung, die in Nebensträngen erzählte Affäre zwischen zwei Jury-Mitgliedern dieses Prozesses weist Ähnlichkeiten mit der Liebesbeziehung zwischen Constance und Oliver Parkin oder Oliver Mellors auf – jedoch im umgekehrten Geschlechterverhältnis. Die Rolle der Lady Chatterley übernimmt in diesem Fernsehfilm ein junger Mann, der seine Frau mit einer Jury-Kollegin betrügt.

[141] Pease: *Modernism, Mass culture, and the Aesthetics of Obscenity.* S. xiv.

Wie bereits erwähnt, gehört Lawrence zum Kanon der Schriftsteller, dessen Werke es in adaptierter Form oft in die Medien Film und Fernsehen schafften: D. H. Lawrence und Film, das ist eine über sechs Jahrzehnte andauernde Geschichte. Im Folgenden wird in chronologischer Reihenfolge auf die wichtigsten Filme und Serien eingegangen.

The Rocking-Horse Winner (1926) ist eine Kurzgeschichte, die der britische Regisseur Anthony Pelissier im Jahre 1949 in den gleichnamigen Kinofilm THE ROCKING HORSE WINNER adaptierte.[142] Der weiter oben ausführlich besprochene Film L'AMANT DE LADY CHATTERLEY kam ab 1955 in die Lichtspielhäuser. Den Roman *Sons and Lovers* (1913) verwandelte sein Landsmann und Regisseur Jack Cardiff 1960 in die Verfilmung SONS AND LOVERS.[143] Acht Jahre später erschien THE FOX – nach der Kurzgeschichte *The Fox* (1923) – der erste Lawrence-Stoff als Farbfilm des US-amerikanischen Filmemachers Mark Rydell. Ein Jahr darauf folgte Ken Russells Romanverfilmung WOMEN IN LOVE.[144] Ein weiteres Jahr später folgte die gleichnamige Verfilmung der Kurzgeschichte *The Virgin and the Gypsy* (1930) des britischen Regisseurs Christopher Miles. Im Jahr 1977 erschien der kurze Fernsehfilm THE ROCKING HORSE WINNER. Just Jaeckin bringt ab 1981 seine Version LADY CHATTERLEY'S LOVER in die europäischen Kinos. Im selben Jahr wie Jaeckins Film erscheint vom THE VIRGIN AND THE GYPSY-Regisseur Christopher Miles das Biopic über D. H. Lawrence, genannt THE PRIEST OF LOVE. Das Jahr 1981 datiert außerdem noch zwei erwähnenswerte TV-Beiträge. Das britische BBC-TV strahlt die Serie SONS AND LOVERS als 7-teilige Serie aus, genauso wie die erstmalige Adaption des Romans *The Trespasser* (1912), im gleichnamigen Fernsehfilm. Tim Burstalls australische Produktion KANGAROO aus dem Jahre 1987 ist eine filmische Bearbeitung des Australien-Romans *Kangaroo* (1923). Die BBC bearbeitete 1988 den Roman-Stoff von *The Rainbow* in eine 3-teilige Fernseh-Produktion. Den vier Jahre später erschienenen Kinofilm THE RAINBOW und die BBC-Fernsehserie LADY CHATTERLEY realisierte Ken Russell in einer Zeitspanne von vier Jahren.

[142] Der Film erschien am 30. November 1949 in den Kinos Großbritanniens: http://www.imdb.com/title/tt0042898/. Zugriff: 20.1.2012.
[143] Der Kameramann Freddie Francis ist für diesen Schwarz-Weiß-Film bei der 33. Oscar-Verleihung mit einem Academy Award für seine Arbeit ausgezeichnet worden. In: http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/33rd-winners.html. Zugriff: 21.1.2012.
[144] Die Hauptdarstellerin Glenda Jackson erhielt für ihre Rolle der Gudrun Brangwen den Academy Award als „Best Actress". In: http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/43rd-winners.html. Zugriff: 21.1.2012.

7.4. Epilog

Die Kritik an Ken Russells LADY CHATTERLEY fällt keineswegs zugunsten der Serie aus. Louis K. Greiff kritisiert die BBC-Serie auf drei Ebenen. Einerseits unterliegt Russells Bearbeitung mehr den dramaturgischen Kino-Konventionen als denen des Fernsehfilms, was sich ohnehin als problematisch herausstellt. Andererseits nimmt Russell dabei zu starken Bezug auf seine eigenen Filme, andere Lawrence-Verfilmungen (insbesondere Mark Rydells THE FOX und Christopher Miles THE VIRGIN AND THE GYPSY) und die vorhergehenden Lady-Chatterley-Adaptionen. Laut Greiff ist Russell mit LADY CHATTERLEY eindeutig und im Kontrast zu seinen beiden vorgehenden Lawrence-Adaptionen WOMEN IN LOVE und THE RAINBOW gescheitert, dies bezeichnet er als „intriguing and informative failure“[145]. Die Referenz zu seinen eigenen Filmen stellt sich für ihn als „parody“[146] heraus. Schließlich fasst Greiff die letzte Ebene des Scheiterns, was außerdem für alle drei Filmemacher gilt, wie folgt zusammen:

> „The common element here, operating within all three films, can perhaps now be identified as some degree of distraction present in the whole effort to capture Lady Chatterley on screen. Outside material, Lawrentian or otherwise, emerges as a constant in the undertaking, always standing between film and primary text. […] Despite being attempted again and again on screen, neither that work nor the novel Lawrence finally titled *Lady Chatterley's Lover* may ever have been filmed at all.”[147]

Nach mehrmaliger und eingehender Sichtung, Beschäftigung und Interpretation der drei Kinofilme und der Fernsehserie bietet sich an dieser Stelle ein ästhetischer Vergleich dieser nicht nur an, sondern stellt sich gewissermaßen als ein unumgänglicher analytischer Aspekt heraus. Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels genannt, lautet die Überschrift des Kapitels in Greiffs Lawrence-Buch „Filming the Unfilmable“. Dieses Element des „unfilmbaren“ oder „unverfilmbaren“ wird folgend näher besprochen.

Bei genauer Betrachtung stellt sich unvermeidlich die Frage, warum denn der Stoff überhaupt „unverfilmbar“ ist, die an dieser Stelle einweiteres Zitat aus dem Buch zu beantworten versucht:

> „If, after so many attempts, Lady Chatterley's Lover still resists filming, the reason for its elusiveness may be found among these very options for cinematic sexuality. Quite simply, none matches the text because all contradict or even deny Lawrence and the spirit in which he wrote it.“[148]

[145] Greiff: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. S. 142.
[146] Ebenda. S. 142.
[147] Ebenda. S. 144.
[148] Ebenda. S. 147.

Diese „Unverfilmbarkeit“ bzw. „Unfilmbarkeit“ der Vorlage findet sich in der filmischen Darstellung der Sexszenen in allen drei Adaptionen wieder. Marc Allégret blendet den Sex zwischen Constance und Mellors gänzlich aus und positioniert die Kameras so, dass ein möglicher Geschlechtsverkehr eindeutig angedeutet wird, allerdings durch den geschickt platzierten Schnitt nicht gezeigt wird. Wohingegen Just Jaeckin und Ken Russell die Sexszenen zwischen Constance und Mellors in dem Rahmen, der dem Genre des erotischen Films zugrundeliegt, durchaus zeigen. Auch wenn sowohl der Film als auch die Serie Sex und Sexualität zeigen, so geschieht das für beide in einer veränderten, verfälschten und werkfremden Form.

Die literarische Darstellung dieser Szenen in den Romanen stellte sich für Lawrence als größte Hürde heraus und wurde ihm zum größten Hindernis bei der Publikation seines Romans *Lady Chatterley's Lover*.[149] Wie im zweiten Kapitel „David Herbert Lawrence“ bereits beschrieben, sind es gerade die Sexszenen, die für obszön und pornografisch erklärt wurden und sogar eine Gerichtsverhandlung provozierten. Diese Sexszenen stellten sich im Laufe der Jahre der Lawrence-Beschäftigung und Rezeption als Schlüsselszenen des Romans heraus.

Die Kino-Adaptionen L'AMANT DE LADY CHATTERLEY und LADY CHATTERLEY'S LOVER sowie die Fernsehserie LADY CHATTERLEY scheitern auf verschiedene Arten an Lawrences „unverfilmbaren“ Vorlagen, aber auch an den Konventionen der Genres und am Eifer des Vorhabens. Als Louis K. Greiff die Zeilen seines Buches schrieb, konnte er die aktuellste Kinoversion nicht berücksichtigen, da sein Buch *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film* im Jahre 2001 erschien, also fünf Jahre vor Pascale Ferrans Verfilmung LADY CHATTERLEY. Da allerdings diese aktuellste Adaption die Rezeption des Lady-Chatterley-Stoffes erweitert und neu definiert, wird das somit hier fortgeführt. Anke Leweke fasst das in ihrer Rezension des Films „Alles Gerät in Bewegung“ wie folgt zusammen:

> „Doch die Stärke des Films liegt darin, dass in den Liebesszenen gerade nicht gängige Kino-Codes von Lust und Sexualität dekonstruiert werden. *Lady Chatterley* ist vielmehr der Versuch, die Körper und Körperteile von ihrem analytischen und konnotativen Ballast zu befreien. Ein Reset der Kinobilder des menschlichen Körpers setzt den Film in Gang.“[150]

Knapp achtzig Jahre nach Fertigstellung der letzten Romanversion und erstem Privatdruck in Italien adaptierte Pascale Ferran die zweite und nie zur Publikation bestimmte Version und erweitert die in Mitleidenschaft gezogene Rezeption des Stoffes um ein weiteres. Ralph Eue dazu: „Der Ruch von ‚Lady Chatterley‘ (gleich ob in der ersten, zweiten oder dritten Fas-

[149] Hauptsächlich betrifft das die zweite und dritte Version des Romans, die erste und kürzere Version beinhalten nur einen Bruchteil solcher Szenen.
[150] Leweke, Anke: „Alles gerät in Bewegung“. In: *die tageszeitung*: http://www.taz.de/!3492/. Zugriff: 29.1.2012.

sung), ein Erotik-Klassiker zu sein, wurde von der Autorin beiläufig zur Kenntnis genommen, ansonsten jedoch nicht weiter beachtet.“[151]

Pascale Ferrans textlich werkgetreuer Film ist eine selbständige Filmerzählung. Mit ihrer Protagonistin Constance Chatterley adaptiert sie nicht nur einen berühmten Frauencharakter aus der Literatur des vergangenen Jahrhunderts, sondern setzt einen filmästhetischen Maßstab bei der Umsetzung des Stoffes auf der großen Leinwand. Somit ist die französische Regisseurin – wohlgemerkt nach Marc Allégret und Just Jaeckin die dritte Französin im Bunde der hier erwähnten Regisseure – die sich filmisch mit dem Lawrence’schen Lady-Chatterley-Stoff beschäftigt haben. Warum Ferran die erste und einzige Regisseurin ist, der es gelungen ist, den Romanstoff ebenbürtig zu adaptieren, beschreibt Martin Thomson in seiner Kritik von LADY CHATTERLEY:

> „Hier hat Erotik weniger mit Erregung zu tun, viel eher ist sie Ausdruck eines verbalen Unvermögens der Figuren und der Reibung ihrer Gegensätzlichkeiten, die das große Gefälle einer in Veränderung begriffenen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt.“[152]

Pascale Ferran ist auch die erste und bis dato einzige Regisseurin, die einen anspruchsvollen und ästhetischen Filmbeitrag dazu geleistet hat. Insbesondere hat sie das „unverfilmbare“ der Lawrence’schen Vorlage überwunden und einen rezeptionsgeschichtlichen Wandel herbeigeführt.

[151] Eue, Ralph: „Genau. Leicht. Ernst. Sein. Kino als Werkzeug: Die Filmemacherin und Autorin Pascale Ferran“. In: Viennale Katalog V 07, Oktober 2007. S. 200.
[152] Thomson, Martin: „Der gesellschaftliche Körper“. In: Schnitt Online: http://www.schnitt.de/202,1984,01. Zugriff: 8.3.2012.

8. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmete sich einer eingehenden Filmanalyse des im Jahre 2006 erschienenen Films LADY CHATTERLEY der französischen Regisseurin und Drehbuchautorin Pascale Ferran. Im Hauptaugenmerk dieser analytischen Herangehensweise standen die folgenden Analyse-Kriterien: Figuren, Bauformen, Darstellung von Sexualität und Weiblichkeit (die hier als Dimension des Erotischen zu verstehen sind) und Literaturverfilmung.

Weiteres wurde eine genrespezifische Filminterpretation an LADY CHATTERLEY vorgenommen, unter Berücksichtigung der bisherigen Verfilmungen des Lady-Chatterley-Stoffes. Diese drei relevanten Verfilmungen sind Marc Allégrets L'AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955), Just Jaeckins LADY CHATTERLEY'S LOVER (1981) und Ken Russells LADY CHATTERLEY (1993). Allerdings bevor diese Interpretation vorgenommen wurde, ging die Beschäftigung dahingehend, zuerst eine Definition der Genre-Begriffe „Literaturverfilmung", „Erotikfilm", „Liebesfilm", „Frauenfilm" und „Melodrama" vorzunehmen und diese schließlich den Filmen zuzuordnen.

Da es sich bei dem Kinofilm LADY CHATTERLEY um die filmische Adaption einer bereits publizierten literarischen Vorlage handelt, führte kein Weg an einer ausführlichen Beschäftigung mit dem Schriftsteller D. H. Lawrence und seinen drei Fassungen der *Lady Chatterley's Lover*-Romane vorbei. Die Annäherung an Lawrence wurde dabei hauptsächlich aus verschiedenen Blickwinkeln und Epochen feministischer Literaturkritik des vorigen Jahrhunderts vollzogen, da Lawrences Werk zumindest bis zu Beginn der neunziger Jahre kontroverse kritische Lesarten hervorbrachte. Zwei hier besprochene Lesarten stammen erstens von Simone de Beauvoir und zweitens von Kate Millett. Die dritte und aktuellste – eine ebenso feministische wie zu den Lesarten von Millett und de Beauvoir konträre – Lesart liefert Linda Ruth Williams in ihrer Lawrence-Forschung. Williams Beschäftigung mit Lawrence und Lady Chatterley ebnet den Weg für eine daran anschließende filmtheoretische Zugangsweise und führt zu Laura Mulveys vielzitiertem feministischen Essay, der erstmals im Jahre 1975 unter dem Titel „Visual Pleasures and Narrative Cinema" erschien.

9. Anhang

9.1. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 2: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 3: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 4: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 5: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 6: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 53
Abbildung 7: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 62
Abbildung 8: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 62
Abbildung 9: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 62
Abbildung 10: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 62
Abbildung 11: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 68
Abbildung 12: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 68
Abbildung 13: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 70
Abbildung 14: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 70
Abbildung 15: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 70
Abbildung 16: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 76
Abbildung 17: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 76
Abbildung 18: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 76
Abbildung 19: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 76
Abbildung 20: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 77
Abbildung 21: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 77
Abbildung 22: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 77
Abbildung 23: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 77
Abbildung 24: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 78
Abbildung 25: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 78
Abbildung 26: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 78
Abbildung 27: LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006 78
Abbildung 28: L'AMANT DE LADY CHATTERLEY. Regie: Marc Allégret. F 1955 83
Abbildung 29: L'AMANT DE LADY CHATTERLEY. Regie: Marc Allégret. F 1955 83
Abbildung 30: L'AMANT DE LADY CHATTERLEY. Regie: Marc Allégret. F 1955 83
Abbildung 31: L'AMANT DE LADY CHATTERLEY. Regie: Marc Allégret. F 1955 83
Abbildung 32: LADY CHATTERLEY'S LOVER. Regie: Just Jaeckin. GB/F/DE 1981 87
Abbildung 33: LADY CHATTERLEY'S LOVER. Regie: Just Jaeckin. GB/F/DE 1981 87
Abbildung 34: LADY CHATTERLEY'S LOVER. Regie: Just Jaeckin. GB/F/DE 1981 87

Abbildung 35: LADY CHATTERLEY. Regie: Ken Russell. GB 1993 90
Abbildung 36: LADY CHATTERLEY. Regie: Ken Russell. GB 1993 90
Abbildung 37: LADY CHATTERLEY. Regie: Ken Russell. GB 1993 90
Abbildung 38: LADY CHATTERLEY. Regie: Ken Russell. GB 1993 90

9.2. Chronologie: D. H. Lawrence

11. September 1885	Geburt in Eastwood, Nottinghamshire Vater Arthur Lawrence, Bergarbeiter Mutter Lydia Lawrence, Lehrerin
1898 – 1901	Schüler der Nottingham High School
1902 – 1908	Student des University College, Nottinghamshire
Oktober 1908 – Februar 1912	Lehrer an der Davidson Road School, Croyden
November 1909	Publikation von fünf Gedichten in *English Review* – Durchbruch
Februar 1912	widmet sich ausschließlich dem Schreiben
März 1912	lernt Frieda Weekley kennen
13. Juli 1914	Heirat mit Frieda Weekley in London
ab 1919	Aufenthalte in und Reisen nach Italien, Deutschland, Australien, USA, Mexiko, Österreich, Schweiz, Spanien und Frankreich
September – Dezember 1926	letzter Englandbesuch
22. Oktober – 25. November 1926	1. Fassung *The First Lady Chatterley*
1. Dezember 1926 – 25. Februar 1927	2. Fassung *John Thomas and Lady Jane*

26. November 1927 – 8. Jänner 1928	3. Fassung *Lady Chatterley's Lover*
1. April 1928	Privatdruck der 3. Fassung vom Orioli Verlags in Florenz
2. März 1930	Tod infolge von Tuberkulose in Vence, Alpes Maritimes, Frankreich
10. April 1944	Erstveröffentlichung von *The First Lady Chatterley* vom Dial Press-Verlag in New York
1954	Lawrence-Gesamtwerkausgabe in italienischer Übersetzung bei Mondadori-Verlag
16. August 1960	Penguin Verlag veröffentlicht ungekürzte 3. Fassung von *Lady Chatterley's Lover* in England
20. Oktober – 2. November 1960	Gerichtsverfahren der Penguin-Version
29. August 1972	Veröffentlichung der 1. und 2. Fassung von William Heinemann in London; *John Thomas and Lady Jane* von Viking Press in den USA
1975	deutschsprachige Erstveröffentlichung von *John Thomas und Lady Jane* beim Diogenes Verlag

9.3. Produktionsnotizen LADY CHATTERLEY

Frankreich / Belgien 2006
Regie: Pascale Ferran
Drehbuch: Pascale Ferran, Roger Bohbot
– nach dem Roman von D.H. Lawrences *John Thomas und Lady Jane*
Neuübersetzung der englischen Dialoge: Fanny und Julien Deleuze
Dialoge: Pascale Ferran, Pierre Trividic, Roger Bohbot

Kamera: Julien Hirsch
Schnitt: Yann Dedet, Mathilde Muyard
Musik: Béatrice Thiriet
Regieassistenz: Gabriele Roux, Renaud Fely
Kameraassistenz: Jean-Christophe Beauvallet
Ton: Jean-Jacques Ferran
Tonassistenz: Emmanuelle Villard
Mischung: Jean-Pierre Laforce
Ausstattung: François-Renaud Labarthe
Kostüme: Marie-Claude Altot
Produktionsleitung: Olivier Guerbois
Koproduktion: Arte France, Saga Films, Titre et Structure Produktion, Les Films de Lendemain
Produzent: Gilles Sandoz
Produktion: Maïa Films
Verleih: Stadtkino Wien
Darsteller: Marina Hands (Lady Chatterley), Jean-Louis Coulloc'h (Parkin), Hippolyte Girardot (Clifford), Hélène Alexandridis (Mrs. Bolton), Hélène Fillières (Hilda), Bernard Verley (Sir Arthur), Sava Lolov (Tommy Dukes), Jean-Baptiste Montagut (Harry Winterslo), Michel Vincent (Marshall), Christelle Hes (Kate)
Format: 35 mm / Farbe / 1:1,66
Länge: 161 Minuten
Österreichstart: 3. November 2007

10. Quellenverzeichnis

10.1. Ausgewählte Filmo- und Viedeographie

L’AMANT DE LADY CHATTERLEY. Regie: Marc Allégret. F 1955.
LADY CHATTERLEY. Regie: Ken Russell. GB 1993.
LADY CHATTERLEY. Regie: Pascale Ferran. F/B 2006.
LADY CHATTERLEY’S LOVER. Regie: Just Jaeckin. GB/F/DE 1981.

10.2. Erwähnte Filmtitel

L’ÂGE DES POSSIBLES. Regie: Pascale Ferran. F 1995.
LE BAISER. Regie: Pascale Ferran. F 1990.
THE CHATTERLEY AFFAIR. Regie: James Hawes. GB 2006.
ET DIEU … CRÉA LA FEMME. Regie: Roger Vadim. F 1956.
EMMANUELLE. Regie: Just Jaeckin. F 1974.
THE FOX. Regie: Mark Rydell. USA 1968.
THE HURT LOCKER. Regie: Kathryn Bigelow. USA 2009.
PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS. Regie: Pascale Ferran. F 1994.
PRIEST OF LOVE. Regie: Christopher Miles. GB 1981.
THE ROCKING HORSE WINNER. Regie: Anthony Pelissier. GB 1949.
SOUVENIR DE JUAN-LES-PINS. Regie: Pascale Ferran. F 1983.
UN DÎNER AVEC M. BOY ET LA FEMME QUI AIME JÉSUS. Regie: Pascale Ferran. F 1989.
THE VIRGIN AND THE GYPSY. Regie: Christopher Miles. GB 1970.
WOMEN IN LOVE. Regie: Ken Russell. GB 1969.
YOUNG LADY CHATTERLEY. Regie: Alan Roberts. USA 1977.
LA RÈGLE DU JEU. Regie: Jean Renoir. F 1939.
THE RAINBOW. Regie: Ken Russell. UK/USA 1989.

10.3. Bibliographie

Austin, Guy: *Contemporary French Cinema: An Introduction.* Manchester: Manchester University Press 1996.

Albersmeier, Franz-Josef [Hrsg.]: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003.

Aldington, Richard: *David Herbert Lawrence: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin: Walter de Gruyter 2003.

de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch Verlag 2008.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression.* Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Booth, Howard J. [Hrsg.]: *New D. H. Lawrence*. Manchester: Manchester University Press 2009.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Greiff, Louis K.: *D. H. Lawrence: Fifty Years On Film*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press 2001.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2001.

Hughes, Alex/Williams, James S. [Hrsg.]: *Gender and French Cinema*. New York: Berg 2001.

Karriker, Alexandra Heidi [Hrsg.]: *Film Studies: Women in Contemporary World Cinema*. New York/Wien: Lang 2002.

Klein, Michael/ Parker, Gillian [Hrsg.]: *The English Novel and the Movies.* New York: Frederick Ungar Publishing Co. 1981.

Krouse, Tonya: *The Opposite of Desire: Sex and Discourse in D. H. Lawrence, Virginia Woolf, and James Joyce*. Diss. Brandeis University, The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences 2004.

Lawrence, D. H.: *The First and the Second Lady Chatterley Novels.* Hg. und kommentiert v. Dieter Mehl u. Christa Jansohn. Cambridge: Cambridge University Press 1999.

Lawrence, D. H.: *John Thomas & Lady Jane*. Zürich: Diogenes 1978.

Lawrence, D. H.: *Lady Chatterleys Liebhaber*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008.

Lawrence, D. H.: *Lady Chatterley's Lover: A Propos of "Lady Chatterley's Lover"*. Hg. und kommentiert v. Michael Squires. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Lawrence, D. H.: *Lady Chatterley's Lover*. London: Heinemann 1974.

Lawrence, D. H.: *Liebende Frauen*. Zürich: Manesse Verlag 2002.

Lawrence, D. H.: *The Rainbow*. London: Heinemann 1968.

Leipert, Sabine: *Autorinnenfilme: Französische Regisseurinnen der 90er Jahre*. Frankfurt/Main/Wien: Lang 2003.

Marsh, Nicholas: *D. H. Lawrence: The Novels*. Houndmills/London: Macmillian Press 2000.

McCabe, Janet: *Feminist Film Studies: Writing the Women into Cinema*. London: Wallflower Press 2004.

McKee, Robert: *Story: Die Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin: Alexander Verlag 2008.

Mikunda, Christian: *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. München: Filmland-Presse 1986.

Millett, Kate: *Sexual Politics*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2000.

Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Morrison, Donald/Compagnon, Antoine: *The Death of French Culture*. Cambridge/Malden: Polity Press 2010.

Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures: Theories of Representation and Difference.* Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press 1996.

Pease, Allison: *Modernism, Mass culture, and the Aesthetics of Obscenity.* Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Pekler, Michael [Red.]: *Viennale. Vienna International Film Festival 2007*. Wien 2007.

Roberts, Graham/ Wallis, Heather: *Introducing Film*. London: Arnold 2001.

Rolph, C. H. [Hrsg.]: The *Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books Limited. The Transcript of the Trial.* Harmondsworth: Penguin Books 1961.

Rich, B. Ruby: *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement.* Durham/London: Duke University Press 1998.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*. Berlin: Ullstein 1990.

Thornham, Sue [Hrsg.]: *Feminist Film Theory: A Reader.* Edinburgh: Edinburgh University Press 1999.

Viennale Katalog V 07, Oktober 2007.

Walter, Natasha: *Living Dolls: The Return of Sexism.* London: Virago Press 2010.

Williams, Linda Ruth: *D. H. Lawrence: Writers And Their Work.* Plymouth: Northcote House Publishers 1997.

Williams, Linda Ruth: *Sex in the Head: Visions of Femininity and Film in D. H. Lawrence.* Detroit: Wayne State University Press 1993.

10.4. Online-Quellen:

Brauerhoch, Annette: „Die Aussage im großen Wumm“. In: Zeit Online: http://www.zeit.de/kultur/film/2010-03/hurt-locker-oscar. Zugriff: 29.1.2012

Burdeau, Emmanuel: „Tendresse“. In: *Cahiers du Cinéma* Online : http://www.cahiersducinema.com/Critique-Lady-Chatterley-de.html. Zugriff: 8.3.2012

Leweke, Anke: „Alles gerät in Bewegung“. In: *die tageszeitung*: http://www.taz.de/!3492/. Zugriff: 29.1.2012

Lim, Dennis: “The New Lady Chatterley: Sober, Sensual, French”. In: *The New York Times* Online: http://www.nytimes.com/2007/06/17/movies/17lim.html?scp=2&sq=Lady%20Chatterley&st=cse. Zugriff: 29.1.2012

Macnab, Geoffrey: „Love in the afternoon“. In: *Sight & Sound*: http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49393. Zugriff: 29.1. 2012

Rall, Veronika: „Eine Klasse für sich: Regisseurinnen in Hollywood“. In: *epd Film*: http://epd-film.customer.bisping.de/33178_45693.php Zugriff: 29.1.2012

Rodek, Hanns-Georg: „Kathryn Bigelow – Pionierin wie Leni Riefenstahl“. In: Welt Online: http://www.welt.de/kultur/article6692429/Kathryn-Bigelow-Pionierin-wie-Leni-Riefenstahl.html. Zugriff: 30.08.2011

Schmitter, Elke: „Erotische Illumination“. In: Der Spiegel Online: www.spielgel.de

Stadtkino Zeitung Nr. 444. www.stadtkinowien.at/media/uploads/filme/206/stadtkino_444.pdf. Zugriff: 29.1.2012

Thomson, Martin: „Der gesellschaftliche Körper“. In: Schnitt Online: http://www.schnitt.de/202,1984,01 Zugriff: 29.1. 2012

Waser, Georges: „Musik – und die dunkle, gequälte Seele“. In: NZZ Online. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/musik__und_die_dunkle_gequaelte_seele_1.13445868.html. Zugriff: 29.1.2012.

11. Abstract

Das Hauptkapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit einer Analyse des Spielfilms LADY CHATTERLEY der französischen Drehbuchautorin und Regisseurin Pascale Ferran. Da es sich bei diesem Kinofilm um eine filmische Adaption von D. H. Lawrences zweiter Lady-Chatterley-Vorlage *John Thomas and Lady Jane* handelt, ist der Genre-Aspekt der Literaturverfilmung auf verschiedenen Ebenen ein weiterer Gegenstand einer eingehenden Untersuchung. Zudem werden andere Genre-Kategorien definiert und erläutert. Der englische Schriftsteller Lawrence wird aus verschiedenen Epochen, Blickwinkeln und Lesarten feministischer Literaturkritik des vergangenen 20. Jahrhunderts betrachtet. Darüber hinaus und im Zuge einer genrespezifischen Interpretation wird der im Jahre 2006 angelaufene Film LADY CHATTERLEY mit den bisherigen Verfilmungen des Lady-Chatterley-Stoffes verglichen. Diese drei Beispiele sind: L'AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955) von Mark Allégret, LADY CHATTERLEY'S LOVER (1981) von Just Jaeckin und LADY CHATTERLEY (1993) von Ken Russell.

The main subject of this thesis is an analysis of the feature film LADY CHATTERLEY by the French female writer and director Pascale Ferran. Since the film is an adaptation of the second Lady-Chatterley-novel *John Thomas and Lady Jane* by D. H. Lawrence, another subject of discussion are the levels and definitions of the literary adaptation as a film genre itself, as well as other genre definitions located within the film. The English writer Lawrence will be looked at from a point of view through decades, perspectives and readings of the past twentieth century feminist literary criticism. Furthermore this analytic approach will allow an interpretation of the 2006 issued film LADY CHATTERLEY based on three previous adaptations of Lawrence's Lady-Chatterley-novels. These three mentioned examples are: Mark Allégret's film L'AMANT DE LADY CHATTERLEY (1955), Just Jaeckin's film LADY CHATTERLEY'S LOVER (1981) and Ken Russell's miniseries LADY CHATTERLEY (1993).

12. Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtstag: 9. Oktober 1983
Geburtsort: Jajce (heutiges Bosnien und Herzegowina)
E-Mail: JelC@gmx.at

Schulische Ausbildung

1990-1991	Volksschule in Mile/Jajce
1992-1994	Volksschule in Aschbach (Niederösterreich)
1994-1998	Hauptschule in Aschbach (Niederösterreich)
1998-2004	Bundeshandelsakademie in Amstetten - Matura: im Juni 2004
2004-2012	Studium der Romanistik/Französisch und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeiten

2006-2009	Kultur-Redakteurin beim Online-Magazin CHiLLi.cc
2007-2008	Stellvertretende Ressortleiterin Kultur bei CHiLLi.cc
2010-2011	Filmredakteurin und Kolumnistin beim Online-Magazin mokant.at
2010-2011	8-monatiges Praktikum in der Programmplanung bei 3sat/ORF