

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Jörn Glasenapp (Bamberg)

GREY GARDENS

oder: Was macht die Katze hinter dem Porträt?

Everybody sends mothers away to rot in
nursing homes. Not me, Mr. Goodman.
Little Edie

1. Entstehung und Wirkung

Auf den Weg nach Grey Gardens machten sich Albert und David Maysles im Jahr 1972 – und zwar auf Geheiß Lee Radziwills, der jüngeren Schwester der ehemaligen First Lady Jacqueline („Jackie“) Bouvier Kennedy Onassis.¹ Radziwill hatte die Brüder damit beauftragt, eine Art kinematografisches Familienalbum ihrer Kindheit zu erstellen, und ihnen zu diesem Zweck eine Liste von Personen und Orten ausgehändigt, die ihrer Meinung nach in dem Film nicht fehlen sollten. Auf ihr genannt waren unter anderem ihre zum damaligen Zeitpunkt 77-jährige Tante Edith Ewing Bouvier Beale („Big Edie“), ihre 54-jährige Cousine Edith Bouvier Beale („Little Edie“) sowie Grey Gardens, ein Sommeranwesen in East Hampton auf Long Island, New York, das die beiden Beales seit 1952 gemeinsam bewohnten.² Getrost wird man annehmen dürfen, dass es allein die (Kindheits-)Erinnerungen an die Schönheit des 1897 erbauten Gebäudes und seiner Lage direkt am Meer waren, die Radziwill Grey Gardens mit auf die Liste hat nehmen lassen, dass dagegen eine genaue Kenntnis des aktuellen Zustands des Hauses sie davon abgehalten hätte. Anfang der 1970er Jahre nämlich war dieses komplett heruntergekommen, waren seine zwei Bewohnerinnen gesellschaftlich vollkommen isoliert und in derartigen finanziellen Nöten, dass sie die Kosten weder für die Strom- und Wasserversorgung noch für die Müllabfuhr aufbringen konnten. Letzteres hatte zur Folge, dass sich Abfallberge in Haus und Garten türmten, die zusammen mit den Exkrementen von Dutzenden von Katzen und Waschbären, mit denen sich Mutter und Tochter Beale die

1 Zu dem Radziwill-Auftrag und seinen Folgen vgl. Jonathan B. Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale 2005, S. 124, Matthew Tinkcom. GREY GARDENS. London 2011, S. 18, Georg Vogt. „Malapropos Desires: The Cinematic Oikos of GREY GARDENS“. In: Ingrid Hotz-Davies, Georg Vogt und Franziska Bergmann (Hg.): *The Dark Side of Camp Aesthetics: Queer Economies of Dirt, Dust and Patina*. New York und London 2018, S. 127-144, hier: S. 128 sowie Albert Maysles' und Ellen Hovdes Kommentare auf der Criterion-Collection-DVD von GREY GARDEN.

2 Phelan Beale, der Gatte Big Edies und Vater Little Edies, hatte es zu Beginn der 1920er Jahre als Sommerresidenz erworben. Nach der Trennung von ihrem Mann Anfang der 1930er Jahre zog Big Edie vollständig in Grey Gardens ein.

28-Zimmer-Immobilie bereitwillig teilen, diese in einen von Zeugen bisweilen als atemberaubend beschriebenen Gestank hüllten.³

Dass Radziwill, nachdem ihr die Maysles die in Grey Gardens entstandenen Aufnahmen präsentiert hatten, nicht nur jedwedem Interesse an dem Familienalbum verlor, sondern darüber hinaus die Herausgabe der Negative verlangte, ist leicht einsehbar: Die desolat anmutenden Lebensumstände der beiden Familienmitglieder sollten nicht publik werden. Sie wurden es aber trotz alledem, nachdem das örtliche Gesundheitsamt, den zahlreichen Beschwerden der Nachbarn Folge leistend, eine unangekündigte, von den Beales als „raid“ titulierte Inspektion von Grey Gardens durchgeführt und im Anschluss daran das Haus kurzerhand für unbewohnbar erklärt hatte. Mit anderen Worten: Den beiden Frauen drohte der Rauswurf aus den eigenen vier Wänden. Ob der Prominenz des Familiennamens Bouvier war dies natürlich ein gefundenes Fressen für die (Klatsch-)Presse, die wenig später von einem weiteren die Beales-Damen und Grey Gardens betreffenden Ereignis berichten konnte, und zwar der großangelegten Renovierungs-, Aufräum-, Entrümpelungs- und Reinigungsaktion, die von der Familie Bouvier, Jackie Kennedy Onassis eingeschlossen, veranlasst (und selbstredend auch finanziert) worden war und die dafür sorgte, dass Big und Little Edie in Grey Gardens bleiben konnten.⁴

Die Maysles hatten derweil den Entschluss gefasst, ein kinematografisches Porträt allein über die beiden Frauen zu drehen, die es ihnen in ihrer vitalen Exzentrik angetan hatten und die ihrerseits nur allzu bereit waren, als Protagonistinnen eines Films zu fungieren. Ohne dass irgendein Plan bestand, in welche Richtung sich dieser entwickeln bzw. was für eine Struktur er letztlich erhalten sollte – eine gängige Ausgangslage für eine *direct-cinema*-Produktion –, begannen im Sommer 1973 die Dreharbeiten, die sich über sechs Wochen bis in den Herbst hinzogen und an deren Ende die Maysles mit insgesamt 72 Stunden Bildmaterial dastanden, aus denen es den gut 90-minütigen Film gleichsam zu extrahieren galt – eine gewaltige Aufgabe, der sich Ellen Hovde, Muffie Meyer und Susan Froemke widmeten und die nicht weniger als zwei Jahre in Anspruch nahm. Dass sich die drei Cutterinnen hierbei in Kenntnis der damals prominent kursierenden Positionen des *second-wave feminism* darum bemühten, GREY GARDENS eine entsprechende Stoßrichtung zu verleihen, vermerken sie im DVD-Kommentar der Criterion-Collection-Edition des Films ausdrücklich.⁵

3 Die olfaktorische Herausforderung war auch der Grund, so Albert Maysles später, warum er und sein Bruder von ihrem ursprünglichen Plan, während der Dreharbeiten von GREY GARDENS in dem Haus Quartier zu beziehen, letztlich Abstand nahmen. Vgl. Stephanie Thames. „A Trip to Grey Gardens with Albert Maysles“ (11.4.2014), <http://2014.filmfestival.tcm.com/a-trip-to-grey-gardens-with-albert-maysles/> [Zuletzt aufgerufen am 9.4.2018].

4 Vgl. hierzu Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, S. 124, John David Rhodes. „‘Concentrated Ground’: GREY GARDENS and the Cinema of the Domestic“. *Framework*, Jg. 47 (2006), H. 1, S. 83-105, hier: S. 86 sowie Vogt: „Malapropos Desires“, S. 128.

5 Vgl. hierzu ferner Tinkcom. GREY GARDENS, S. 20.

Seine Premiere feierte GREY GARDENS schließlich am 21. September 1975, und zwar just an dem Ort, wo das Werk entstanden war, in Grey Gardens, genauer: in der Halle im ersten Stock, wobei sich das Publikum, bestehend aus den Maysles-Brüdern, Big und Little Edie sowie deren kurz im Film auftauchenden Freunden Karl und Lois, begeistert zeigte. Verlieft die am 20. Februar 1976 erfolgte öffentliche Uraufführung im Rahmen des New York Film Festivals vor ca. 2.000 Zuschauern ebenfalls erfolgreich, so fiel die Kritik, die der Film erntete, in großen Teilen negativ bis vernichtend aus. Die Maysles hätten die beiden Protagonistinnen in ihrem unüberschaubaren Elend für die Kamera ausgebeutet und gleichsam *enfreakment*⁶ betrieben, so lautete der Hauptvorwurf, prägnant und unmissverständlich vorgebracht unter anderem von Walter Goodman und David Sargent. Er hätte eine „circus sideshow“ gesehen, vermerkte Ersterer in seinem ausführlichen Totalverriß für die *New York Times*, der auf folgendes Fazit hinausläuft: „The sagging flesh, the ludicrous poses, the prized and private recollections strewn about among the tins of cat food – everything is grist for that merciless camera. The sadness for mother and daughter turns to disgust at the brothers.“⁷ Sargent pflichtete dem vollkommen bei und sprach von einem „unwarranted and cynical usage of people’s lives [...] in the dubious service of two men’s careers.“⁸ Eine der wenigen Stimmen, die sich für den Film aussprachen, war immerhin eine enorm gewichtige. Sie stammte vom Großkritiker Roger Ebert, der GREY GARDENS zu „one of the most haunting documentaries in a long time“ erklärte. „It expands“, so begründete er sein Votum, „our notions of the possibilities. It’s about two classic eccentrics, two people who refuse to live the way they’re supposed to, but by the film’s end we see that they live fully, in ways of their own choosing.“⁹

Mittlerweile gilt Eberts Position in der Diskussion um GREY GARDENS als die eindeutig dominante, Letzterer noch vor SALESMAN (1969) und GIMME SHELTER (1970) als wichtigstes und ambitioniertestes Werk der Maysles und zugleich Meilenstein des Dokumentarfilmgenres, den eine kürzlich vom British Film Institute erstellte Liste der „50 Greatest Documentaries of All Time“ auf Platz 9 führt.¹⁰ Seine Wirkung, auch jenseits des Films, ist kaum zu übersehen. Längst ist er fester, von vielen geradezu kultisch verehrter Bestandteil der US-amerikanischen Populärkulturgeschichte, wovon nicht zuletzt zahlreiche Adaptionen zeugen, etwa das 2006 uraufgeführte, bei Publikum und Kritik gleichermaßen erfolgreiche, zudem mit drei Tony Awards ausgezeichnete Musical

6 Zum *enfreakment* und seinen Strategien vgl. Niall Richardson und Adam Locks. *Body Studies: The Basics*. London und New York 2014, S. 54-62.

7 Walter Goodman. „GREY GARDENS: Cinéma Vérité or Sideshow?“ *New York Times* (22.2.1976), <https://www.nytimes.com/1976/02/22/archives/grey-gardens-cinema-verite-or-sideshow-cin-ma-verit-or-sideshow.html> [Zuletzt aufgerufen am 9.4.2018].

8 Zitiert nach Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, S. 146.

9 Roger Ebert. „GREY GARDENS“ (10.11.1976), <https://www.rogerebert.com/reviews/grey-gardens-1976> [Zuletzt aufgerufen am 9.4.2018].

10 Vgl. <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs> [Zuletzt aufgerufen am 9.4.2018].

Grey Gardens, das gleichnamige, mit Drew Barrymore und Jessica Lange hochkarätig besetzte Biopic von 2009 oder aber die zig YouTube-Videos, in denen nicht selten männliche Akteure in Drag als Big und Little Edie paradien. Die extravagante Kleidung, in der Letztere vor die Kamera der Maysles tritt, hat sie zur Stilikone werden lassen, von der sich namhafte Modedesigner, darunter John Galliano und John Bartlett, und Modefotografen haben inspirieren lassen. 2007 brachte das Luxuslabel Marc Jacobs das Handtaschen-Modell „Little Edie“ heraus, dessen Preis – es kostete 1.795 US-Dollar – es für ihre Namensgeberin zur Zeit des Filmdrehs völlig unerschwinglich gemacht hätte. Bereits 2001 war die Ballade „Grey Gardens“ des US-amerikanischen Sängers und Songwriters Rufus Wainwright erschienen, der sich selbst als „huge GREY GARDENS fanatic“ bezeichnet¹¹, den Film mindestens ein Dutzend Mal gesehen haben will und der zu den seit jeher besonders zahlreichen schwulen Bewunderern desselben zählt. Dass der Film angesichts der grellen, lustvoll ausgestellten Manierismen und Extravaganzen sowie dem theatralen ‚Zuviel‘ beider Beales sogleich der ‚Erlebnisweise des Camp‘¹² bzw. ‚der gescheiterten Ernsthaftigkeit‘¹³ überantwortet wurde und rasch Eingang in den Olymp der Camp-Klassiker fand, wo er in einer Reihe neben anderen, ihm durchaus nahe stehenden ‚Frauenfilmen‘ wie *SUNSET BOULEVARD* (Billy Wilder, 1950) oder *WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?* (Robert Aldrich, 1962) rangiert, kann nicht im Geringsten überraschen.¹⁴

Mit *GREY GARDENS*, ihrem vierten Langfilm, betraten die Maysles in mehrfacher Hinsicht künstlerisches Neuland, sei es dadurch, dass sie erstmals in ihrer Karriere ihre Kamera auf die häusliche Sphäre richteten und dabei Frauen sowie dezidiert ‚weibliche‘ Themen in den Fokus rückten, sei es dadurch, dass sie, als Hauptvertreter des *direct cinema*¹⁵, Ideale und Überzeugungen desselben massiv preisgaben, oder vielleicht sollte man eher sagen: preisgeben mussten, weil sich beide Beales partout nicht an die entsprechenden ‚Spielregeln‘ hielten.

11 Rufus Wainwright. „Why I Love GREY GARDENS“. In: *Rolling Stone* (16.3.2015), <https://www.rollingstone.com/movies/features/grey-gardens-at-40-rufus-wainwright-on-cult-docs-enduring-appeal-20150316> [Zuletzt aufgerufen am 9.4.2018].

12 Susan Sontag. „Anmerkungen zu ‚Camp‘“ (1964). In: dies.: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt/M. 1995, S. 322-341, hier: S. 333.

13 Ebd., S. 335.

14 Eine entsprechende Lesart desselben bietet vor allen Dingen Agnieszka Graff. „Bitchy, Messy, Queer: Femininity and Camp in Maysles Brothers’ *GREY GARDENS*, Its HBO Remake, and Krzysztof Warlikowski’s *Tramway*“. In: Aleksandra M. Różalska und Grażyna Zygađło (Hg.): *Narrating American Gender and Ethnic Identities*. Newcastle upon Tyne 2013, S. 15-33, vgl. darüber hinaus aber auch Vogt. „Malapropos Desires“, S. 131-133.

15 Vgl. hierzu vor allem Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, passim, Joe McElhaney. *Albert Maysles*. Urbana und Chicago 2009, passim, aber auch Tinkcom. *GREY GARDENS*, S. 14-18, allgemein zum *direct cinema* hingegen Dave Saunders. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London und New York 2007 sowie ders. *Documentary*. London und New York 2010, S. 62-70.

Während nämlich das *direct cinema* ein Agieren vor der Kamera vorsieht, das deren Vorhandensein leugnet, performen die Beales, und zwar mit Verve, fortwährend für das auf sie gerichtete Objektiv (und durch dieses für ein Kinopublikum) einerseits sowie für die beiden in der Situation anwesenden Filmemacher andererseits.¹⁶ Diese haben durch ihr ständiges Angesprochen- und Angespieltwerden denn auch nichts mit der sprichwörtlichen, von Regie-Kollege Richard Leacock als *direct-cinema*-Ideal ausgeflaggten *fly on the wall* gemein.¹⁷ Vielmehr werden sie in ihrem eigenen Film in die Rolle von Nebencharakteren gedrängt und sind als solche immer wieder auf der Tonspur, bisweilen aber auch im Bild präsent. „GREY GARDENS as a direct cinema project“, resümiert Matthew Tinkcom, „is always under siege by the Beales“¹⁸, deren exzessives Performen – „Edith and Edie have difficulty *not* performing“¹⁹, schreibt Jonathan B. Vogels zu Recht – zweifelsohne mit einer (von den Maysles zugegebenerweise bereitwillig zugelassenen) Ermächtigung, genauer: der Aneignung von, wenn man so will, interpellativer Macht einhergeht. Oder mit Rekurs auf Bill Nichols' sinnvolle Unterscheidung von Modi des Dokumentarischen: Dass sich in GREY GARDENS eine – im Werk der Maysles noch dazu initiale – drastische Abkehr vom *observational* hin zum *participatory mode* vollzieht²⁰, verdankt sich den beiden Beales. Schon allein dieser Befund legt es uns nahe, in ihnen überhaupt keine naiven, von den Filmemachern übertölpelten Opfer einer „merciless camera“²¹ zu sehen, die sie einer sensationslüsternen, allein Hohn, Spott oder Entsetzen für sie bereithaltenden Öffentlichkeit überantwortete. Dass sich die Beales nach der Premiere nicht ein einziges Mal als missbraucht oder in ein

16 An dieser Stelle sei erwähnt, dass das *direct cinema* und speziell jenes der Maysles von Anfang an in besonderer Weise an – fast durchweg männlichen – Performern interessiert war. Man denke in diesem Zusammenhang nur an die zahlreichen Musik(er) dokumentationen, neben GIMME SHELTER etwa an den Beatles-Film WHAT'S HAPPENING! THE BEATLES IN THE USA (Albert und David Maysles, 1964), das Bob-Dylan-Porträt DONT LOOK BACK (D. A. Pennebaker, 1967) oder aber den Festivalfilm MONTEREY POP (D. A. Pennebaker, 1968). McElhaney zufolge nimmt GREY GARDENS in dieser Reihe auch insofern eine Sonderstellung ein, als es verhinderte Performer sind, die im Zentrum stehen. „[W]e might loosely term them“, so führt er aus, „frustrated‘ in that both women were, due to family and social circumstances, denied their dream of becoming professional performers.“ (McElhaney. *Albert Maysles*, S. 105.)

17 Wenngleich es beim Dreh gewiss nicht intendiert war, so passt es vor diesem Hintergrund natürlich durchaus, dass uns der Film nicht nur Katzen und Waschbären, sondern immer wieder auch Fliegen prominent zu sehen gibt.

18 Tinkcom. GREY GARDENS, S. 64.

19 Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, S. 126.

20 „[T]hat what we see is what would have occurred were the camera not there to observe it“, lautet die immer wieder als naiv bzw. illusorisch diskreditierte Prämisse des *observational mode*, wohingegen für den *participatory mode* gilt: „What happens in front of the camera becomes an index of the nature of the interaction between filmmaker and subject.“ Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Bloomington 2017 (12001), S. 136 und 138.

21 Goodman. „GREY GARDENS“.

schlechtes Licht gerückt sahen, dass sie vielmehr bis zum Schluss mit dem Film höchst zufrieden waren, sei an dieser Stelle ausdrücklich erwähnt. „GREY GARDENS is a breakthrough into the very beautiful and precious thing called life“²², befand Little Edie 1976 in einem Brief an Walter Goodman. Und als Big Edie 1977 unmittelbar vor ihrem Tod von ihrer Tochter gefragt wurde, ob sie noch irgendetwas sagen oder richtigstellen wolle, antwortete die Sterbende: „There’s nothing more to say. It’s all in the film.“²³

Diesen in der Diskussion um GREY GARDENS viel zitierten Worten möchte ich im vorliegenden Beitrag nachgehen und den Film dabei als ein kinematografisches Doppelporträt begreifen, das, wie es Jean-Luc Nancy zufolge für das Bildform Porträt generell typisch, wenn nicht gar konstitutiv ist, „vor allem die Spannung einer Beziehung [präsentiert]“²⁴. In diesem Zusammenhang wird mich allerdings weder die Spannung zwischen den Porträtierten, also der Mutter-Tochter-Dualismus, noch die zwischen den Porträtierten und den Porträtierenden, also den Maysles, sonderlich interessieren, sondern vielmehr die zwischen dem Porträt, das heißt dem Film, und anderen Porträts – und zwar jenen, die der Film in seinem, wenn man so will, bis zum Bersten gefüllten intermedialen Laderaum mit sich führt. Was sich rasch zeigen wird, ließe sich unter Rekurs auf Pierre Bourdieus Ausführungen zur männlichen Herrschaft²⁵ wie folgt formulieren: GREY GARDENS ist auch und vor allem ein in vielerlei Hinsicht heterodoxes Antiporträt, das gegenüber Bildwerken in Stellung gebracht wird, die der androzentrischen Doxa voll und ganz entsprechen.

2. Big Edie oder: Die Unbeschämte

Gilt es, Aufschluss über den spezifischen Charakter des Porträts zu erhalten, so stellt Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) selbstredend eine lohnende Lektüre dar. In ihm zeigt sich der bildschöne Titelheld geradezu entsetzt, nachdem ihm erstmals jenes Gemälde vorgeführt wird, für das er wochenlang Modell gestanden hat. Und zwar ist es der mit der Zeit zunehmend klaffende Abgrund zwischen seinem Konterfei und der eigenen Person, der ihm zu schaffen macht. „Wie traurig ist das! Ich werde alt und gräßlich und widerwärtig werden, aber dieses Bild wird immer jung bleiben. Es wird nie älter sein als dieser

22 Edith Bouvier Beale. „Edie Beale’s Answer to Water Goodman’s Review of GREY GARDENS“ (20.2.1976). In: Sara Maysles und Rebekah Maysles (Hg.): GREY GARDENS, Philadelphia 2009, o. S.

23 Zitiert nach Thames: „A Trip to Grey Gardens with Albert Maysles“. In der Spielfilmadaption von GREY GARDENS gibt Big Edie diese Antwort dem oben genannten Filmkritiker Walter Goodman, der sie direkt nach der New Yorker Premiere über Telefon fragt, ob sie einen Kommentar zu dem Maysles-Film abgeben wolle.

24 Jean-Luc Nancy. *Das andere Porträt*. Zürich und Berlin 2015 (12014), S. 29.

25 Vgl. hierzu vor allen Dingen Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt/M. 2005 (11998), aber auch ders. „Die männliche Herrschaft“ (1990). In: Irene Dölling und Beate Kraus (Hg.). *Ein alltägliches Spiel: Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt/M. 1997, S. 153-217.

Junitag heute“²⁶, klagt der junge Protagonist, nur um kurz darauf hinzuzufügen, das Porträt werde ihn „eines Tages verhöhnern – furchtbar verhöhnern!“²⁷

Was Dorian befürchtet, scheint auch im Falle von Big Edie Realität zu werden, und zwar am Ende jener zum Anthologiestück avancierten Szene, in der die ehemalige durchaus nicht untalentierte Sängerin mit altersschwacher, aber keineswegs miserabler Stimme den Songklassiker „Tea for Two“ zum Besten gibt, begleitet von André Kostelanetz' Orchesterversion desselben, die von Schallplatte zu hören ist. Wie andere Performances auch – erinnert sei an Little Edies ebenfalls legendär gewordenen Flaggen-Tanz – fungiert die Darbietung im Gefüge des Films als vergleichsweise eigenständige ‚Nummer‘, wobei Rechts- und Linksschwenks neben dem steten Wechsel zwischen Zoom-Ins und Zoom-Outs für einen lebendigen Bildeindruck sorgen. Während Big Edie singt, liegt sie mit farbenprächtigen Sonnenhut in ihrem Bett (Abb. 1), das, übersät von allerlei Dingen, das unschwer zum Ekel reizende Zentrum des häuslichen Chaos bildet, welches in Grey Gardens herrscht. Gegen Ende des Songs nimmt sie den Hut schließlich ab, um sich, als es zum dritten Mal an die Zeile „Oh, can't you see how happy we would be“ geht, mit outrierter Gestik und schmachtdend geschlossenen Augen mit ihrem Haarkamm durch die sichtlich ungewaschenen, grau-weißen Haare zu fahren. Während sie das „Would be“ noch einmal wiederholt, erfolgt sodann ein Schnitt, der umso härter wirkt, als zuvor nahezu drei Minuten nicht geschnitten, uns die „Tea for Two“-Performance als Plansequenz präsentiert worden war.



Abb.1

26 Oscar Wilde. *Das Bildnis des Dorian Gray*. Frankfurt/M. 1994 (1890), S. 39.

27 Ebd., S. 40.



Abb. 2

Was die neue Einstellung ins Bild rückt, ist ein direkt neben Big Edies Bett nachlässig an die Wand gelehntes, aus den 1920er Jahren stammendes Gemälde, das uns Big Edie in jungen Jahren zeigt, und zwar als eine üppig mit Schmuck behängte Schönheit in exquisit anmutendem azurblauem Kleid, die die Ostküsten-Upperclass und deren reaktionären Weiblichkeitsvorstellungen geradezu mustergültig verkörpert (Abb. 2). Ein weiterer Schnitt, durch den plötzlichen Einsatz des düster-dissonant, im vorliegenden Fall vage ‚schicksalhaft‘ anmutenden Orchesterausklangs zusätzlich markiert, bringt uns dem Porträt entschieden näher, so dass wir nur mehr den Kopf und die Schulterpartie in Großaufnahme sehen, wobei die Kamera langsam auf das Bild zufährt, bis am Ende zumal die Augen in den Fokus geraten (Abb. 3). Der grenzüberschreitende Blick aus dem Bild – von Nancy als der „durchdringendste“²⁸ aller Blicke titulierte –, ist, wie vielfach betont wurde, eine gravierende Verletzung der Autarkie bzw. Selbstgenügsamkeit des Bildes und als eine solche ein Mittel der Adressierung nach außen.²⁹ Trägt man Position und Ausrichtung des Big-Edie-Porträts im innerdiegetischen Raum Rechnung, so ist es die im Bett liegende, vom Alter gezeichnete und aus der Form geratene, zudem reichlich verwahrlost aussehende Big Edie, auf die der Blick ihres gemalten Konterfeis fällt – missbilligend oder, im Sinne Dorian Grays, sein reales Alter Ego ‚furchtbar verhöhrend‘, möchte man

28 Nancy. *Das andere Porträt*, S. 23.

29 Vgl. hierzu nach wie vor insbesondere Alfred Neumeyer. *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964, passim, zudem aber auch Michael Fürst. *Emersive Bilder: Angriff der Bilder auf ihr Publikum*. Paderborn 2017, S. 10-11.



Abb. 3

hinzufügen, wobei der Zuschauer dazu angehalten scheint, vergleichend tätig zu werden: Das war sie und das ist aus ihr geworden! Wie traurig ist das!³⁰

Wie wenig Big Edie dies anfigt bzw. wie wenig sie dazu bereit ist, sich einer solchen Sichtweise auf ihre Person anzuschließen, wird allerorten im Film mehr als ersichtlich. Ob sie mit fast freiem Oberkörper auf dem Balkon ein Sonnenbad nimmt und droht, vor laufender Kamera alle Hüllen fallenzulassen, oder aber erklärt, sie liebe den stechenden Geruch im Haus („I love that smell. I thrive on it. It makes me feel good.“) – Big Edie zeigt sich mit dem, was sie ist und was sie tut, einverstanden, und das ganz und gar und ohne jeden Anflug von Scham, diesem mächtigen sozialen Korrektiv und Regelungssystem. „Indem man sich schämt, wird die Fremdbewertung in eine Selbsteinschätzung transformiert und das ‚Urteil‘ angenommen“³¹, vermerkt Claudia Benthien unter Rekurs auf Jean-Paul Sartre, der die Scham an den Blick des Anderen gebunden sieht. „[S]ie ist“, so postuliert er, „Anerkennung des Tatbestandes, daß ich wirklich jenes Objekt *bin*, das der Andere ansieht und aburteilt.“³² Eine derartige Anerkennung bleibt im Falle von Big Edie zur Gänze aus. „I’m not ashamed of anything“, erklärt sie, die ihre Nicht-Beschämbarkeit bzw. ihr Nicht-Tangiert-Werden durch die

30 Vgl. hierzu auch Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, S. 131 sowie Vogt. „Malapropos Desires“, S. 137.

31 Claudia Benthien: „Die Disziplinierung des Blicks“, in: Daniel Tyradellis (Hg.). *Scham: 100 Gründe, rot zu werden*. Göttingen 2016, S. 76-83, hier: S. 77-78.

32 Jean-Paul Sartre. *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek 1974 (1943), S. 348.

Interpellation der Scham offensiv zur Schau stellt und sich hierfür bemerkenswerterweise des – potenziell beschämenden und, wie oben dargelegt, von Lee Radziwill auch so empfundenen – Blicks des Anderen, repräsentiert durch die Kamera Albert Maysles,³³ bedient. Ja, ihr Tun vor selbiger ist solcherart, dass wir es als fortwährende *performance of shamelessness*³³ bezeichnen können, die, im Kern eine Art Gegen-Aufführung, sicher nicht zufällig ihren Höhepunkt in jener ebenfalls berühmten Szene findet, in der erneut dem alten Porträt eine entscheidende Rolle zukommt.

Dieses Mal freilich fungiert das Gemälde nicht, wie bei seinem ersten In-Erscheinung-Treten, als ‚richterliche Blickautorität‘, sondern, im Gegenteil, als blickhemmendes Element, konkret: als Sichtschutz für eine defäkierende Katze! Als ein solcher erfährt es eine Profanierung, die man sich schwerlich größer vorstellen könnte, und bezeichnenderweise ist es Big Edie, die dafür Sorge trägt, dass die Kamera das Ereignis dokumentiert. „The cat’s going to the bathroom right in back of my portrait“, vermerkt die wie so oft in ihrem Bett Liegende, deren das Tier fixierender, zur Linken ins Off gerichteter Blick durch die Kamerabewegung aufgenommen wird, so dass das Porträt mit der jungen Big Edie im Kader erscheint. Ein diagonalen Schwenk von deren Gesicht nach links unten entdeckt uns schließlich die Katze, deren im Entleerungsvorgang befindlicher Körper bis auf den Kopf durch das Gemälde und dessen Rahmen verdeckt ist (Abb. 4). Als fühle es sich ertappt und als sei ihm die Aufmerksamkeit unangenehm, blickt das Tier beschämt im Raum umher – eine anthropozentrische Zuweisung, gewiss, doch drängt sie sich dem Zuschauer förmlich auf, zumal dieser parallel dazu mit einem weiteren, ja, dem im Film vielleicht eindrücklichsten Beweis der Nicht-Beschämbarkeit Big Edies konfrontiert wird. Die nämlich quittiert die durch den Katzenvorfall ausgelöste Schamreaktion ihrer Tochter („God, isn’t that awful?“) mit einem entschiedenen, unter Lachen vorgebrachten „No, I’m glad he is. I’m glad somebody’s doing something he wanted to.“ Dieser verbale Konter wiederum löst bei einem der Maysles ebenfalls ein deutlich aus dem Off vernehmbares Lachen aus.

„Scheiße ist die *heitere Materie*“³⁴ und als solche die für die Degradierung alles Hohen „geeignetste Materie.“³⁵ Was Michail Bachtin im Rahmen seiner wirkmächtigen Auslassungen zur mittelalterlichen Karnevalskultur und deren Subversionspotenzialen zu bedenken gibt, wird von Big Edie sichtlich erkannt. Hierbei ließe sich ihre zum Ausdruck gebrachte widerständig-heterodoxe Haltung in etwa wie folgt konturieren: Sie, die sich dem disziplinierenden Zugriff ihrer Klasse, aber auch der Gesellschaft allgemein seit Jahrzehnten schon entzogen und eigenen Aussagen zufolge die Trennung von ihrem Mann in Kauf

33 Vgl. hierzu Ingrid Hotz-Davies. „Quentin Crisp, Camp and the Art of Shamelessness“ (2009). In: Willemijn Ruberg und Kristine Steenbergh (Hg.): *Sexed Sentiments: Interdisciplinary Perspectives on Gender and Emotion*. Amsterdam und New York 2011, S. 165-184, hier: S. 171-173.

34 Michail Bachtin. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. 1995 (1965), S. 216; vgl. auch ebd., S. 264.

35 Ebd., S. 193.



Abb. 4

genommen hat, um sich voll und ganz ihrer Leidenschaft, dem Singen, zu widmen, ‚schießt‘ auf ihre Vergangenheit als zur Gänze angepasste und dressierte, nur scheinbar beneidenswerte High-Society-Dame – und ist insofern hoch erfreut darüber, dass eine ihrer geliebten Katzen es ihr, wenn man so will, in materiell-konkreter Weise gleichtut.³⁶

Momente wie diese sind es, in denen *Grey Gardens*, erfüllt vom Gestank der Tierfäzes, den Geist einer auf den Kopf gestellten Welt des Karnevalischen atmet und den ambivalenten Reiz einer quer zur Doxa stehenden, „alle anderen Räume in Frage [stellenden]“³⁷ Heterotopie entfaltet. Nur zwei Autostunden von der Weltmetropole New York entfernt, mutet das Beale-Anwesen aus der

36 Mit Blick auf Big Edies offenkundige Identifikation mit der Katze sei an jene vorherige, auf dem Balkon spielende Szene verwiesen, in der Little Edie erklärt, sie gehe davon aus, dass sie *Grey Gardens* nicht verlassen werde, „until she dies, or I die.“ Big Edie kontert einmal mehr schlagfertig: „Who’s she? The cat?“ Später, im Epilog des Films, wird Big Edie dadurch mit ihren Katzen enggeführt, dass ihre in Großaufnahme gezeigten nackten Füße samt ungepflegter Zehen über die Montage mit den Pfoten der Tiere verbunden werden.

37 Michel Foucault. „Die Heterotopien“ (1966). In: Michel Foucault: *Schriften zur Medientheorie*. Frankfurt/M. 2013, S. 119-127, hier: S. 125. Zur Heterotopie vgl. auch ders.: „Von anderen Räumen“ (1967), in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.). *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2015 (12006), S. 317-327.

Welt gefallen an, wobei es vollauf bestätigt, was Michel Foucault vermerkt: dass Heterotopien zumeist heterochron strukturiert sind, das heißt einen „Bruch mit der traditionellen Zeit“³⁸ markieren. Das heißt, „a land that time has forgotten“³⁹, ist Grey Gardens, wie Vogels behauptet, nicht wirklich. Vielmehr haben wir in ihm ein hegemoniale Zeitregimes in Frage stellendes Areal temporaler Devianz bzw. eigensinniger Zeithandhabung auszumachen.⁴⁰ Dass sich auch und vor allem in Letzterer der Widerstandsgeist der Beales offenbart, gilt es im folgenden Abschnitt – erneut unter Berücksichtigung einzelner Exponate aus Grey Gardens reichhaltigem Porträtarsenal – zu explizieren.

Zuvor allerdings sei ein letztes Mal kurz auf das Big-Edie-Porträt zurückgekommen. Dieses nämlich tritt im Film noch ein drittes Mal augenfällig in Erscheinung, und zwar im Epilog des Films, in dem wir Big Edie in sich versunken und mit geschlossenen Augen singend in ihrem gleichsam als ‚Thron ihrer Unbeschämbarkeit‘ fungierenden Bett sehen, zusammen mit zahlreichen Katzen. Eine Halbtotale belegt, dass sich der Unrat, der Dreck und das Chaos, als gingen sie wuchernd vom Bett der Matriarchin aus, mittlerweile auf das gesamte Zimmer ausgebreitet haben, so dass nun auch der Boden nahezu vollkommen bedeckt ist (Abb. 5). Sodann erfolgt der Schnitt, und erneut rückt die gemalte Big Edie der 1920er Jahre in den Fokus, der sich mittlerweile noch entschieden mehr – aus ihrer Sicht – Empörendes bzw. zu Verhöhndendes offenbart als es zuvor bereits der Fall war. Jedoch: Lange wird sie ihren Status als – durch den Katzenvorfall ohnehin schon arg in Frage gestellte – ‚richterliche Blickautorität‘ nicht mehr aufrechterhalten können, und das in ganz handfestem Sinne. Schließlich steigt der Müll- und Chaos-Pegel unaufhörlich. Bereits jetzt haben unter anderem Kleenexrollen, Pappkartons sowie Wäsche- und Stoffberge gut die Hälfte des Porträts verdeckt (Abb. 6), und bald schon wird es – daran besteht kein Zweifel – ganz verschwunden sein.

3. Little Edie oder: Das alte Kind

„Die Merkmale der Zeit“, konstatiert Bachtin im Rahmen seiner Überlegungen zum Chronotopos, „offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“⁴¹ Grey Gardens bestätigt dies, vor allem aber das im ersten Teilsatz Gesagte – und zwar durch seinen Verfall, dessen Vorschreiten der Film markant in Szene setzt, etwa durch das Ins-Bild-Rücken des von Waschbären verursachten, sowohl im Prolog als auch im Epilog gezeigten Lochs in der Wand, das anfangs noch vergleichsweise klein ist, am Ende aber beim besten Willen nicht mehr derart bezeichnet werden kann. Dadurch, dass sie dem Verfallsprozess nicht entgetreten, lassen die Beales die Zeit, ein sich

38 Ebd., S. 324. Vgl. zudem ders.: „Die Heterotopien“, S. 123.

39 Vogels. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, S. 128.

40 Hierzu grundlegend vgl. Michael Gamper und Helmut Hühn. *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover 2014, passim.

41 Michail M. Bachtin. *Chronotopos*. Frankfurt/M. 2008 (1975), S. 7.



Abb. 5



Abb. 6

der unmittelbaren Anschauung bekanntermaßen entziehendes Phänomen⁴², in der Substanz des Hauses sichtbar werden, sich in ihr gleichsam spurhaft niederschlagen.⁴³ Natürlich verdient in diesem Zusammenhang auch der dichte, ungehindert wuchernde Grüngürtel Beachtung, der das Anwesen umgibt und von der äußeren Welt nahezu vollkommen abkapselt. Im Film mal als „jungle“, mal als „sea of leaves“ titeliert, erinnert er nicht zuletzt an eine Dornröschenhecke – und dies vor allem mit Blick auf Little Edie. „And my hair will grow, I hope“, erklärt die unter Haarausfall Leidende am Ende einer Szene, an die sich direkt eine kurze Einstellung anschließt, welche die Flora vor dem Hauseingang in all ihrem Überhandnehmen zeigt (Abb. 7). Das heißt, per ‚sinnstiftender‘ Montage, derer sich das *direct cinema* gewöhnlich zu enthalten sucht, wird das Ausbleiben des Haarwachstums mit dem hypertrophen Pflanzenwachstum in Beziehung gebracht.⁴⁴



Abb. 7

42 Vgl. hierzu Ines Detmers und Michael Ostheimer. *Das temporale Imaginäre: Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*. Hannover 2016, S. 26: „Da Zeit grundsätzlich nicht unmittelbar wahrnehmbar ist, müssen Zeitverhältnisse in Raumverhältnisse transponiert werden.“ Vgl. darüber hinaus Gamper/Hühn. *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, S. 11-12.

43 Dass ein Gebäude, wie dies Lorenz Engell behauptet, stets ein „Bollwerk gegen die Zeit“ sei, die sich an ihm bricht, will sich einem hier, aber auch in anderen Kontexten nicht recht erschließen. Lorenz Engell. *Playtime: Münchener Film-Vorlesungen*. Konstanz 2010, S. 236.

44 In der Spielfilmadaption von 2009 wird diesbezüglich gar eine kausale Verbindung insinuiert: Little Edie fallen die Haare auch deswegen aus, weil die Pflanzen wuchern und sich darin der Verfall von Grey Gardens manifestiert.

Wie die Alopezie Little Edies eindrücklich belegt, tragen die Körper der Beales wie deren Zuhause die Zeichen der Zeit. Ja, unzweifelhaft ist GREY GARDENS, und zwar dominant, ein Film über das physische Altern, woran uns, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, insbesondere jene Szenen gemahnen, in denen jahrzehntealte Bildnisse der beiden Frauen, seien sie gemalt, gezeichnet oder aber fotografischer Natur, als Vergleichs- und Kontrastfolie für die Gegenwart des Films in Erscheinung treten. Genauer gesagt: GREY GARDENS ist ein Film über das physische Altern von Frauen, noch genauer: ein Film über das physische Altern von Frauen, die nicht gewillt sind, den durch und durch androzentrismen Reglementierungen Rechnung zu tragen, welche dem älteren und alten weiblichen Körper auferlegt werden.⁴⁵ Im Falle der unbeschämbar Big Edie versteht sich die fehlende Konzilianz förmlich von selbst, nicht jedoch bei ihrer sich durchaus noch im Radius der Beschämbarkeit befindlichen Tochter, die denn auch nicht zufällig – ob bewusst oder unbewusst, ist hier nicht entscheidend – einen Weg der Renitenz wählt, dem das offensichtlich konfrontative Moment einigermaßen abgeht.

Wie wir in der zweiten, Little Edie gewidmeten Bildnis- bzw. Rückschau-Sequenz erfahren, war diese in jungen Jahren eine ausgesprochen normschöne Frau. Dies belegen vor allem zahlreiche Fotos, schwarzweiße wie farbige, die die Beales der Maysles'schen Kamera kommentierend zur Kenntnis geben, darunter auch jene, die Little Edie als Model auf einer unter freiem Himmel stattfindenden Modenschau zeigen. Wir sehen sie knapp bekleidet im dunklen Badeanzug und weißen High Heels und betrachtet von zahlreichen den Laufsteg flankierenden Gästen (Abb. 8), das heißt im – zumal von Frauen habitualisierten – Modus dessen, was Bourdieu den „Körper-für-andere“ nennt, „der unablässig der Objektivierung durch den Blick und die Reden der anderen ausgesetzt“⁴⁶ und dessen „Sein (*esse*) ein Wahrgenommenwerden (*percipi*) ist.“⁴⁷ Doch auch die anderen Fotos, die wir der Reihe nach vorgeführt bekommen, streichen Little Edies Freude an schöner und, ihrem Status gemäß, eleganter Kleidung, ihre Kompetenz, diese zu tragen und in Szene zu setzen, sowie ihr ungetrübtes Aufgehen im eigenen „Angesehen-werden-Wollen“⁴⁸, ihrer *To-be-looked-at-ness*, unmissverständlich heraus (Abb. 9). Kurz: Die Little Edie der 1930er und frühen 1940er Jahre gibt ein Musterbild an angepasster Weiblichkeit ab.

45 Dass diese erheblich rigider sind als jene den männlichen Körper betreffenden und dass zudem der Alterungsprozess zumal für den weiblichen Körper als ein aktiv zu belegendes ‚Problem‘ gehandelt wird, ist hinreichend bekannt. Vgl. hierzu Richardson/Locks. *Body Studies*, S. 40-46 sowie Chris Gilleard und Paul Higgs. *Cultures of Ageing: Self, Citizen and the Body*. Harlow 2000, S. 72-75, passim, aber auch Jane M. Ussher. *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*. New Brunswick 1997, S. 46-47.

46 Bourdieu. *Die männliche Herrschaft*, S. 112.

47 Ebd., S. 117.

48 Laura Mulvey. „Visuelle Lust und narratives Kino“ (1975). In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 389-408, hier: S. 397.



Abb. 8



Abb. 9

Allerdings – und das ist der entscheidende Unterschied zu ihrer in ihrer Renitenz gleichsam aufs Ganze gehenden Mutter – wird dieses Musterbild von der Little Edie der 1970er Jahre keineswegs als *ad acta* gelegt bzw. ‚überwunden‘ betrachtet oder gar verabscheut. Im Gegenteil: In ihren fantastischen, stets wechselnden und mitunter sehr freizügigen und offensiv auf Sexyness abgestellten Outfits⁴⁹, die sie den Maysles ebenso engagiert wie lustvoll vorführt, als handele es sich um die teure Kleidung, die sie einst präsentierte, agiert Little Edie vor der Kamera voll und ganz im Stile ihres jüngeren Selbst – also so, als seien keine zwanzig Jahre vergangen und sie keine Frau mittleren Alters. In diesem Zusammenhang führt Tinkcom treffend aus: „[S]he appears – literally – to be unaware that the relation she has to herself and to others through her body and through fashion is more appropriate to the role a younger woman is expected to inhabit. Put another way, Little Edie’s twenty years of privation before the making of the film have prevented her from aging in the more customary manner, where her sense of herself might increasingly be divorced from her embrace of her physical presence and the delight she takes in clothing.“⁵⁰ Dass sich in dem – vom Standpunkt normierter Weiblichkeitsvorstellungen aus – altersinadäquaten Verhalten Unangepasstheit und Widerständigkeit von Little Edie ausmachen lassen, die sich als selbsternannte „staunch woman“ nicht darum schert, ob man sie in Hotpants und Netzstrumpfhose oder durchsichtigem Top als „mutton dressed as lamb“⁵¹ wahrnimmt, liegt auf der Hand; dass sie als Mittfünfzigerin, die ihr, wenn man so will, ‚vestmentäres Programm‘ nicht auf die neue Lebenssituation, eben ihr Nicht-mehr-jung-Sein, umstellt, vor der Folie des Bergson’schen Axioms von der Lächerlichkeit jedweder *mécanisation de la vie* aus Sicht der Norm potenziell lächerlich wirkt, ebenso.⁵²

Das Gesagte in Rechnung gestellt, ließe sich mit vergleichendem Blick auf ihre Mutter Folgendes pointieren: Äußert sich die Widerständigkeit Big Edies darin, dass sie ihrem frühen Selbst ganz und gar nicht entspricht, besteht die Widerständigkeit ihrer Tochter darin, dass sie ihm nur allzu sehr entspricht – und dies auch in anderer Hinsicht, wie schnell deutlich wird. So fällt beispielsweise bereits nach wenigen Filmminuten auf, dass sie, die 56-Jährige, die aus bis zum Schluss äußerst vage bleibenden Gründen unverheiratet zu Hause bei ihrer Mutter wohnt – und damit im Übrigen den Vorgaben des klassischen, die Transformation von der Tochter zur Gattin vorsehenden „script of femininity“⁵³ eine konsequente Absage erteilt hat –, sich wie eine junge Frau benimmt, die soeben

49 Zur modischen Kompetenz und vestimentären Virtuosität Little Edies, die sich bei der Zusammenstellung ihrer Outfits als ungemein originelle, einer Art ludischen Logik verpflichtete ‚Bastlerin‘ erweist, vgl. vor allem Tinkcom: GREY GARDENS, S. 44-61, darüber hinaus aber auch Rhodes: „„Concentrated Ground“, S. 93-94.

50 Tinkcom: GREY GARDENS, S. 49-50.

51 Die seit dem 18. Jahrhundert geläufige Redewendung bezeichnet eine ältere Frau, die sich erheblich jünger aufmacht und kleidet und dabei ‚billig‘ wirkt. Vgl. hierzu Richardson/Locks: *Body Studies*, S. 42-43.

52 Vgl. in diesem Zusammenhang Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan 1948 (1900), passim.

53 Vgl. hierzu Ussher. *Fantasies of Femininity*, S. 7-83.

erst den Heiratsmarkt betreten hat. Und was hierbei besonders bemerkenswert ist: Ebendies wird augenfällig speziell in ihrem unverhohlenen, mitunter geradezu mädchenhaft wirkenden Flirt- und Werbungsverhalten dem knapp 15 Jahre jüngeren David Maysles gegenüber, der beim Dreh, zumeist links neben seinem die Kamera führenden Bruder Albert positioniert, für die Tonaufzeichnungen verantwortlich zeichnete. Jedwede *direct-cinema*-Gepflogenheit konterkarierend und den *participatory mode* immerfort erzwingend, macht Little Edie ihm Komplimente („David, you look absolutely terrific, honestly!“), schmachtet sie ihn nach ihrer Flaggen-Tanzperformance mit den Worten „Darling David, where’ve you been all my life!“ an und gesteht sie ihm schließlich gegen Ende des Films gesänglich und mit dem Finger auf ihn zeigend ihre Liebe („... and I’m in love with YOU!“). „This is“, vermerkt Tinkcom gewiss zu Recht, „perhaps a first – and singular – instance in documentary film, where a film-maker becomes, perhaps despite his best wishes, part of a romantic narrative that unfolds before him.“⁵⁴

Zu dieser, wenn man so will, romantischen *plot line* von GREY GARDENS, der sich dessen erhebliche Nähe zum Melodram maßgeblich verdankt⁵⁵, passt es natürlich, dass sich die Maysles eingangs bei ihrer initialen Begrüßung durch Little Edie als „gentleman callers“, das heißt als Verehrer, vorstellen, sie damit zudem unverkennbar auf *The Glass Menagerie* (1944) anspielen, jenes frühe Erfolgsstück von Tennessee Williams, das als „Spiel der Erinnerungen“⁵⁶ dem – mit seiner Dialoglastigkeit, seinem äußerst limitierten Personal und seiner Konzentration auf einen Schauplatz ohnehin sehr bühnenstückartig wirkenden – Maysles-Film in vielerlei Hinsicht so außerordentlich nahesteht. Auch in Williams’ Drama geht es um eine abgekapselt in ihrer eigenen Zeitlichkeit lebende Familie; auch in ihm fungiert der Vater als „villain of the piece“ (so Little Edie über Phelan Beale) und ist als solcher absent bzw. allein durch ein prominent behandeltes Foto präsent, weswegen die reichlich exzentrische Mutter an seiner statt die Familienleitung übernommen hat; auch in ihm dreht sich (fast) alles um die – ausgebliebene und offenbar auch forthin ausbleibende – Eheschließung der Tochter; auch in ihm erscheint deren vermeintlicher „gentleman caller“ gleichsam als „Abgesandter“⁵⁷ der äußeren Welt, an der die Familie schon seit geraumer Zeit nicht mehr partizipiert; und auch in ihm lässt dieser die Tochter schlussendlich in ihrem inselhaften, von ihr zu gleichen Teilen als Schutzraum und Gefängnis wahrgenommenen Exklusionsareal zurück.

54 Tinkcom. GREY GARDENS, S. 62-63.

55 Vgl. hierzu vor allem ebd., S. 23-43, passim. Dass GREY GARDENS darüber hinaus auch Affinitäten zu den Genres Filmmusical, Horrorfilm und Western unterhält, versucht Rhodes nachzuweisen. Vgl. Rhodes. „Concentrated Ground“, S. 83 und 102-103. Auch eine Lektüre als – zugegebenermaßen etwas anderer – Tierfilm wäre angesichts der markanten Behandlung der Katzen, Waschbären und Fliegen denkbar.

56 Tennessee Williams. *Die Glasmenergie*. Frankfurt/M. 1987 (1944), S. 6.

57 Ebd., S. 14.



Abb. 10

Die Ambivalenz dieses Exklusionsareals wird am Ende von GREY GARDENS noch einmal ebenso fulminant wie sinnfällig eingefangen, und zwar in der finalen Einstellung des Films. Aufgenommen von der Galerie des ersten Stocks aus, zeigt sie Little Edie, die Entwicklungsarretierte bzw. sich der Entwicklung Widersetzende, die stark an ein altes Kind Erinnernde, kurz: die Unbewegte – und das, wie so oft, in Bewegung. Wir sehen sie in schwarzem Spitzendress, weißen Pumps und grünen Bändern an den Knöcheln allein in der Eingangshalle beim Ausüben ‚ihrer‘ Kunst, dem Tanzen, und zwar zu dem unter anderem von Frank Sinatra gesungenen Schlager „I See Your Face Before Me“ (Abb. 10). Hierbei wirkt sie entrückt in ihrer eigenen Welt und durchaus zufrieden. Keine Frage: Der Film bemüht die weit verbreitete und auch vom Kino prominent bediente Vorstellung vom Tanz als ‚Befreiung‘, die Marcus Stiglegger mit Blick auf ihre übliche kinematografische Realisierung treffend wie folgt zusammenfasst: „Der Tanz schmeichelt dem menschlichen Körper: Er nimmt ihm – von außen betrachtet – jede Schwere, erhebt ihn über seine Umwelt, isoliert ihn förmlich von seiner Umgebung. Daher erscheinen Tanzszenen in Filmen oft als entrückte, stilisierte Kadenz.“⁵⁸ Die Vorstellung von der ‚Befreiung‘ via Tanz wird im vorliegenden Falle jedoch zugleich markant durch jene vom Gefangensein gekontert, wofür die Enge des Raums, insbesondere aber das an Gitterstäbe erinnernde grüne Geländer verantwortlich zeichnet, durch das hindurch

⁵⁸ Marcus Stiglegger. *Ritual und Verführung: Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin 2006, S. 125.

das Geschehen dokumentiert wird. Und da Little Edie, noch dazu zu einem Lovesong, einen Gesellschaftstanz tanzt, der zur tanzenden Frau üblicherweise einen männlichen Partner vorsieht, steht dessen Fehlen und mit ihm das (für die Tänzerin schmerzliche?) Nichtvorhandensein eines Tänzers und Ehemannes implizit im Raum. Das heißt, auf den letzten Metern verliert GREY GARDENS in Sachen weiblicher Ermächtigung und Unabhängigkeit entschieden an Fahrt, indem er uns mit Bildern konfrontiert, die es uns nahelegen, die „staunch woman“ Little Edie ob ihrer Ehelosigkeit letztlich als eine im Zeichen des Mangels Stehende zu betrachten.

„All I want in life is a dance partner“, erklärt diese entsprechend. Allerdings äußert sie den Wunsch nicht in GREY GARDENS, dem Film von 1975, sondern – und noch dazu während sie mit einem Mann tanzt, der bald darauf schon ihr Liebhaber sein wird – in der oben bereits genannten gleichnamigen Spielfilmadaption von 2009. Auf sie sei abschließend noch kurz vergleichend eingegangen.

4. Noch einmal: Die Katze hinter dem Porträt

Vom US-amerikanischen Bezahlsender HBO in Auftrag gegeben, handelt es sich bei dem unter der Regie von Michael Sucsy gedrehten GREY GARDENS wie beim Film der Maysles um ein Doppelporträt der beiden Beales, das zwischen den Bildern der 1920er, 1930er und 1940er und jenen der 1970er Jahren changiert und zumal durch den steten Wechsel zwischen ihnen ein vergleichendes Sehen beim Zuschauer provoziert. Allerdings zeigt sich die Fernsehproduktion – und das ist der entscheidende Unterschied zum Originalfilm – als Biopic darum bemüht, den historischen Verlauf von den frühen zu den späten Bildern nachzuzeichnen und hierbei deren kausale Verlinkung zu explizieren. Sie fragt also, und zwar indem sie die bei den Maysles vor allen Dingen verbal vorgebrachten Backstories der beiden Beales szenisch-unmittelbar erschließt, wie es zu den Bildern, und zumal denen aus den 1970er Jahren, überhaupt hat kommen können. Das Ergebnis ist eine den Konventionen des *classical cinema* ganz und gar verpflichtete, zwischen den Zeiten hin- und herspringende *from-rites-to-rags*-Story, die, wenn auch etwas kantenfrei-bieder, ob ihrer Liebe zum Detail und einer hervorragenden Drew Barrymore in der Rolle der Little Edie als durchaus gelungen apostrophiert werden kann. Zu Recht erhielt der Film zahlreiche Preise, darunter zwei Golden Globes und sechs Emmy Awards, sowie größtenteils gute bis hervorragende Kritiken.

Wie es nicht nur der GREY-GARDENS-Fan sogleich bemerkt, nimmt sich Sucsys Adaption gegenüber dem Maysles-Werk so manche – mitunter frappierende – Freiheit heraus, und unverkennbar geschieht dies vornehmlich zu folgendem Zweck: die beiden Protagonistinnen bezüglich ihres Handelns bzw. Nicht-Handelns nachvollziehbarer und als identifikationstaugliche Heldinnen goutierbarer wirken zu lassen und ihnen insbesondere eine gepflegtere, das heißt weniger ekelbehaftete, Statur zu verleihen. Entsprechend ist es nur konsequent, dass unter anderem der oben *in extenso* diskutierte Vorfall mit der hinter dem Porträt defäkierenden Katze allein in einer gegenüber dem Original drastisch

‚entschärften‘ Version Eingang in den neuen Film fand. Bei Sucsy nämlich findet er nicht in der Intimität des Schlafzimmers, sondern in der Eingangshalle statt, das heißt, das ekelerregende Ereignis mit seiner sich aufdrängenden Präsenz erfährt eine beträchtliche Auslagerung. Doch was noch erheblich wichtiger ist: Bei Sucsy ist es niemand anderes als die zu Besuch nach Grey Gardens kommende, nicht zuletzt über den Gestank entsetzte Jackie Kennedy, welche die Anwesenden, und zwar reichlich pikiert, auf das sein Geschäft verrichtende Tier (Abb. 11) aufmerksam macht, und niemand anderes als Big Edie, welche den – zum Scheitern verurteilten – Versuch unternimmt, das Geschehnis zu bagatellisieren und von ihm abzulenken. Im Maysles-Film noch unbeschämbar, ist die Herrin von Grey Gardens – und dies im wörtlichen wie übertragenen Sinne – vom ‚Thron ihrer Unbeschämbarkeit‘ herabgestiegen.



Abb. 11