

Past Emotions, Future Emotions

Zur Aktualität des Melodramatischen im Filmfestival

Björn Bohnenkamp

Ein großer Reiz eines Filmfestivals ist, den Blick auf die Gegenwart zu komprimieren. Gerade ein Festival wie das Internationale Filmfestival Mannheim Heidelberg (IFFMH) versammelt, was Filmschaffende aus aller Welt in diesem Moment für erzählenswert halten. Wer sich als Zuschauer*in entscheidet, an diesen zehn Tagen Filme zu schauen, abzutauchen in diese komprimierte Gegenwart, für den verwandeln sich Heidelberg und Mannheim in einen anderen Ort, in eine Heterotopie. Heterotopien sind *»tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind«*¹. An einem konkreten Ort wird gleichzeitig Welt sichtbar, wie sie gesehen wird, wie sie ist oder wie sie sein kann.

Interessant ist, dass der Besuch von Filmfestivals nicht nur eine besondere räumliche, sondern auch eine besondere zeitliche Dimension hat. Wer zu einem Filmfestival geht, sieht erstens schon, was erst in einer späteren Zeit in die Kinos kommt, was dann den Diskurs prägen wird. Zweitens ist jeder Film zugleich auch der Vorschlag von Filmschaffenden, eine Erzählung in eine Zukunft zu denken, eine Entwicklung zu entwerfen – zu zeigen, wie Dinge sich weiterentwickeln können. Und die internationale Dimension eines Festivals schenkt Zuschauer*innen drittens nicht nur den Einblick auf einen anderen Ort, sondern stellen auch die Fragen: Sind wir in unserem sozialen Kontext ganz weit weg von den Fragen, die dieser Film stellt, stellen wir uns die gleichen Fragen oder bewegen wir uns gar auf eine Gesellschaft hin, die diese Fragen stellt. Mindestens in dieser dreifachen Hinsicht, diskursiv, erzählerisch und gesellschaftlich, verweisen Filmfestivals auf die Zukunft.

1 Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46, S. 39.

Zugleich wird auch immer Vergangenheit im Wortsinn ›präsentiert‹, also präsent gemacht: Die vergangenen Erfahrungen der Filmschaffenden lassen sich immer in Filmen lesen. Das IFFMH geht – wie viele Filmfestivals – aber noch einen Schritt weiter. Mit ihrer Retrospektive besteht es darauf, auch filmhistorische Vergangenheit wieder sichtbar zu machen. Eine Retrospektive ist zunächst Huldigung der Vergangenheit, Wertschätzung für Filmkunst, die bewegt hat, besonderes gezeigt hat, Wirkung entfaltet hat. Allerdings wird die Retrospektive schon allein durch ihren Kontext, durch Vor- und Nacheinander mit aktuellen Filmen, in eine Resonanz zur Gegenwart und zur Zukunft gebracht. Die Haltung der Zuschauer*innen, einen Film auf eine mögliche Zukunftshaftigkeit hin zu schauen, überträgt sich auf die Filme der Vergangenheit. Was ist uns eigentlich von diesen (historischen) Filmen geblieben, welche erzählerischen Strukturen gibt es immer noch, welche Erlebnisse sind für uns immer noch wirkmächtig? Was haben wir als Gesellschaft schon erlebt – wie sind wir damit umgegangen, was ist immer noch offen und ungeklärt geblieben?

Dieser Beitrag möchte diesen parallelen Blick auf Vergangenheit und Zukunft an einem besonderen Beispiel diskutieren – am Genre des Melodrams. Melodramen finden immer wieder ihren Platz im IFFMH – erhielten aber im Jahr 2025 durch eine Retrospektive eine besondere Aufmerksamkeit. Entsprechend wird dieser Beitrag zunächst einmal abreißen, was das Besondere am melodramatischen Kino ist, dann die Filme der Retrospektive diskutieren und dann insbesondere an einem aktuellen Beispiel zeigen, was wir über vergangene, gegenwärtige und zukünftige Gefühle aus dem Kino lernen können. Dieser Beitrag ist im Rahmen eines Projekts ›Scientists in Residence‹ entstanden, bei dem Wissenschaftler*innen des Reallabors Future Democracies der Karlsruhochschule International University das Filmfestival besuchten und gemeinsam diskutierten, welche Beiträge Filmfestivals und ihre Filme zu einem Diskurs über die Zukunft unseres gesellschaftlichen Miteinanders leisten können.

Zur historischen und kulturellen Relevanz des Melodramatischen

Historisch ist das Melodram im französischen Theater des 18. Jahrhunderts entstanden, als seine Art populäre Variante zur Tragödie.² Begrifflich verweist es auf die Kombination von *melos* (Lied) und *drama* (Handlung, Schauspiel), weil diese Stücke häufig durch ein Orchester begleitet wurden. Insbesondere in den gesellschaftlichen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts, die etablierte Ordnungen in Frage stellten, wurde das Melodram ein Ort, in dem implizit gesellschaftliche Ideale diskutiert wurden. Nicht mehr adelige oder kirchliche Autoritäten, sondern eine bürgerliche Ethik standen im Fokus – und die Auseinandersetzung darum, wie sich der Einzelne zu diesen Regeln verhalten solle.

Mittlerweile hat sich das Melodram aber noch viel mehr als im Theater seinen Platz im Film erobert. Es hat sich zu einem Erzähl- und Filmgenre entwickelt, das sich vor allem durch seine Emotionalität auszeichnet. Doch es bleibt nicht bei zwischenmenschlichen Konflikten stehen, sondern in diesen Konflikten zeigen sich gesellschaftliche Widersprüche auf. Im Zentrum steht ein individueller Wille, oft ein Streben nach individuellem Glück, das an seine Grenzen stößt und nicht realisiert werden kann. Und gerade in dieser individuellen Ohnmacht, in vielen Facetten beispielsweise durch Douglas Sirk durchdekliniert, kommen eben auch gesellschaftliche Machtstrukturen zum Ausdruck. Mal ist es der Wunsch einer Witwe nach einer Beziehung mit einem jüngeren Mann, mal der Wunsch nach einer Karriere als Schauspielerin, mal ist es die Faszination der Fremde – immer wieder gelangen insbesondere Frauen an die Grenzen der gesellschaftlichen Erwartungshaltungen. Diese Konstellation wird im Sirkschen Melodrama oftmals durch die Vorstellung der bürgerlichen Kleinfamilie und ihrer Gesetzmäßigkeiten strukturiert.³ Für Kinobesucher*innen heißt es daher: Wer etwas über die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des gesellschaftlichen Miteinanders lernen will, kann bei dieser Art des aufgeklärten und ambivalenten Melodrams fündig werden.

Das Melodramatische geht dabei aber über die Grenzen eines einzelnen Genres klar hinaus. Als »melodramatischer Modus« wird nicht eine klar abgegrenzte Gattung, sondern eine spezifische Art des Erzählens bezeichnet, die auf starke emotionale Wirkung und moralische Deutlichkeit abzielt.

2 Vgl. Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale University Press 1976.

3 Vgl. Seeßlen, Georg/Roloff, Bernhard: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Geprägt wurde der Begriff insbesondere durch Peter Brooks, der in *The Melodramatic Imagination* argumentiert, dass der melodramatische Modus eine Antwort auf den Verlust klarer moralischer Ordnungen in der Moderne darstellt, indem er Werte und Konflikte in stark vereinfachter und emotional aufgeladener Form darstellt.⁴ Aufbauend darauf hat Linda Williams gezeigt, dass diese Ausdrucksweise nicht nur im klassischen Melodram vorkommt, sondern auch viele andere Filmgenres durchzieht, da sie grundlegende Muster der emotionalen und moralischen Sinnstiftung im Erzählen bereitstellt.⁵ Sie betont, dass solche Filme häufig um Fragen von Unschuld, Schuld und moralischer Gerechtigkeit kreisen und dabei versuchen, verborgene Wahrheiten sichtbar zu machen – oft durch emotionale Übersteigerung und dramatische Inszenierung.

Im Zentrum stehen häufig Figuren, die unschuldig leiden oder in extreme Konflikte geraten, wobei ihre Gefühle besonders intensiv dargestellt werden. Die Handlung ist oft durch zugespitzte Situationen, schicksalhafte Wendungen und symbolisch aufgeladene Momente geprägt. Anstelle realistischer Zurückhaltung tritt eine bewusste Übersteigerung, die darauf abzielt, moralische Gegensätze sichtbar zu machen und beim Publikum Mitgefühl, Empörung oder Anteilnahme hervorzurufen.

Das Melodrama in der Retrospektive

Angesichts dieser filmhistorischen, aber auch künstlerischen und gesellschaftlichen Relevanz hat sich das IFFMH 2025 entschieden, dem Melodram eine Retrospektive zu widmen. Diese Filmreihe versammelte kanonische Klassiker des klassischen Hollywoodkinos, aber auch prägende Werk unterschiedlichster Kinonationen und verschiedenster Zeiten.

In der Filmgeschichtsschreibung hat unter diesen Filmen möglicherweise *All That Heaven Allows*⁶ von Douglas Sirk die prägendste Rolle bekommen.

4 Vgl. Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale University Press 1976.

5 Vgl. Williams, Linda: »Melodrama Revised«, in: Browne, Nick (Hg.): *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1998, S. 42–88.

6 Vgl. *All That Heaven Allows*, USA 1955, R: Douglas Sirk.

Wenn Jane Wyman hier vor dem Fernsehbildschirm sitzt und ihr eigenes Spiegelbild darin erkennt, verdichtet sich das klassische Melodram zu einem Moment emotionaler Selbstentfremdung: Das private Gefühl kollidiert mit gesellschaftlicher Erwartung; hier sichtbar gemacht nicht nur durch die Figur des Spiegels, sondern auch durch eine Anspielung auf die Medialität des Fernsehbildschirms. Solche Szenen sind paradigmatisch für ein Genre, das seit jeher Affekte sichtbar macht, die in sozialen Ordnungen keinen Platz finden.

Doch die Retrospektive verbleibt nicht bei diesem klassischen Hollywood-Genrekino. Sie weitet den Blick – einerseits historisch, andererseits auch kulturell. Dadurch stellen sich viele Fragen: Was geschieht mit diesen »großen Gefühlen«, wenn sich die gesellschaftlichen Bedingungen verändern? Sind die Pathosformen des klassischen Melodrams heute obsolet – oder kehren sie in transformierter Gestalt wieder? Welche »Sprachen der Gefühle« werden durch unterschiedliche Kulturen hervorgebracht – wo zeigen sich aber auch über die Kulturen hinweg ähnliche Figuren von Emotionalität?

Die Filme der Retrospektive zeigen sehr deutlich die unterschiedlichen kulturellen und sozialen Codes. In *All That Heaven Allows* etwa äußert sich Emotion über Farbe, Mise-en-scène und soziale Rituale: Das Begehren der Protagonistin bleibt kontrolliert, während die Enge der bürgerlichen Gesellschaft ihre Gefühle visuell einschließt – ein Spiegel der normativen Moral und Klassenordnung im US-amerikanischen Vorstadtmilieu der 1950er-Jahre. Nicht überraschend gibt es viele psychoanalytische Lesarten dieses historischen melodramatischen Kinos: Bei Jacques Lacan etwa entsteht Begehren aus einem grundlegenden Mangel (*manque*), der strukturell nie vollständig aufgehoben werden kann.⁷ Jede scheinbare Erfüllung führt daher nicht zur Auflösung, sondern verschiebt das Begehren lediglich weiter, sodass ein unstillbarer Rest bestehen bleibt, den Lacan als »objet petit a« fasst. Dieses verweist zugleich auf die Unzugänglichkeit des Reale, das sich symbolischer Integration entzieht. Slavoj Žižek hat diese Perspektive immer wieder auf Filme, insbesondere des klassischen Hollywoodkinos übertragen und damit aufgezeigt, wie diese Träger einer spezifischen Ideologie werden, die akzeptables Begehren reguliert.⁸

7 Vgl. Lacan, Jacques: Schriften I. Aus dem Französischen von Norbert Haas u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

8 Vgl. Žižek, Slavoj: Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacan in Hollywood und anderswo. Berlin: Merve 1991.

Bei *In the Mood for Love* geht es ebenfalls um die Frage, welches Begehren gesellschaftliche akzeptabel ist, aber an einem ganz anderen Schauplatz, im Hongkong der 60er Jahre.⁹ Der Film von Wong Kar-Wai erhielt in seinem Erscheinungsjahr 2000 zahlreiche internationale Filmpreise. Er schildert die Zuneigung zweier Nachbarn, die jeweils beide verheiratet sind und keinen Weg finden, aus den moralischen Verbindlichkeiten ihrer Ehen auszubrechen und ihre Zuneigung zueinander zu leben. Die Musik spielt hier erneut eine große Rolle – zum einen durch die sanfte Nostalgie und Melancholie der Jazz-Stücke von Nat King Cole, zum anderen durch *Yumeji's Theme* von Shigeru Umeyashiki, das sich durch den ganzen Film zieht und immer dann einsetzt, wenn eben kein Dialog die Handlung trägt, sondern das Ungesagte, die Unmöglichkeit des Ausbrechens aus sozialen Gefügen im Vordergrund stehen. Blicke, Wiederholungen und Auslassungen machen das Ungesagte zum eigentlichen Träger der Emotion und verweisen auf die sozialen Konventionen und moralischen Codes der Zeit.

Einen ganz anderen Ton schlägt *Breaking the Waves*¹⁰ von 1996 an, das ebenfalls in einem gesellschaftlich hoch regulierten Umfeld spielt, einer calvinistischen Gemeinde im Schottland der 70er Jahre. Ein Unglücksfall, der in einer schweren Verletzung resultiert, und eine große Liebe führen hier zu einem Szenario großer Selbstaufopferung, das immer wieder von religiöser Aufladung und extremen Affekten geprägt wird. Im Gegensatz zu *In the Mood of Love* wird das Schicksal der Hauptfigur Bess in einer Weise dargestellt, die an vielen Stellen eine Zumutung für die Zuschauer*innen ist: Das Mitgefühl wird hier bis an die Schmerzgrenze getrieben, es mischt sich mit Hilflosigkeit, manchmal gar Verstörung.

Diese Beispiele verdeutlichen, dass Melodramen kulturelle Unterschiede nicht nur abbilden, sondern in je eigene ästhetische Ausdrucksweisen übersetzen – von kontrollierter Repression über stille Andeutung bis hin zu körperlicher Direktheit oder spiritueller Überhöhung. Dennoch bleibt eine gemeinsame Struktur erkennbar: Alle Filme kreisen um Konflikte zwischen individuellem Gefühl und gesellschaftlicher Ordnung. Gerade darin zeigt sich, dass die »Sprachen der Gefühle« zwar verschieden artikuliert werden, in ihrer emotionalen Tiefe jedoch eine universelle Verständlichkeit behalten.

Manchmal sind es auch ähnliche Konflikte, die in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten ausgefochten werden. Dies zeigt die ganz

9 Vgl. *In the Mood for Love*, Hongkong/China 2000, R: Wong Kar-wai.

10 Vgl. *Breaking the Waves*, Dänemark 1996, R: Lars von Trier.

besondere Möglichkeit einer Retrospektive. Sie ist nicht nur das Abbild einer kanonischen Filmgeschichte eines bestimmten Genres, sondern führt durch die kuratorischen Entscheidungen des Zusammenfügens und Weglassens zu einem ganz besonderen künstlerischen Mehrwert. So entstehen plötzlich Beziehungen zu Werken verschiedener Epochen und Kulturen und werden damit Fragestellungen evoziert, die über den einzelnen Film hinausgehen.

So treten in Mannheim und Heidelberg *Mildred Pierce*¹¹ und *Night River*¹² in einen Dialog – beide Filme handeln von der Zerrissenheit von Frauen zwischen den Erwartungen an klassische weibliche Rollen und persönlichen ökonomischen Erfolg – ein Thema, das eben nicht nur eine historische Relevanz hat, sondern als offene Frage immer noch in vielen feministischen Diskursen aktuell ist. Es lohnt sich, diese beiden Filme zu schauen, um neue Perspektiven auf diese gegenwärtige Fragestellung zu erhalten.

So dreht sich *Night River* aus dem Jahr 1956 um die Möglichkeit der Selbstbestimmung für die weibliche Hauptfigur Kiwa Funaki. Ihre Tätigkeit als japanische Kimono-Designerin dient dabei als Folie – sie findet sich wieder in einer Welt von Traditionen, in der sie ihren eigenen Weg gehen will. Bei *Mildred Pierce* ist der wirtschaftliche Erfolg der Hauptfigur immer in ein Netz von Care-Erwartungen und deren Verletzung eingebettet. Der Film von Michael Curtiz aus dem Jahr 1945 beginnt damit, dass der Ehemann der gleichnamigen Hauptfigur die Familie verlässt und damit die Erwartung an eine Ernährer-Rolle enttäuscht. Mildred – dargestellt von Joan Crawford, die hierfür einen Oscar erhielt – übernimmt zunächst erfolgreich diese männlich codierte Rolle, kämpft aber immer mehr mit der Sorge, zugleich ihre Rolle als fürsorgliche Mutter für ihre beiden Töchter nicht ausreichend auszufüllen – der Tod einer ihrer Töchter verstärkt diese Wahrnehmung nur noch. Der Konflikt mit ihrer anderen Tochter spitzt sich immer wieder zu – bis auch hier Selbstaufopferung schließlich zum dramatischen Ende führt. Diese Zerrissenheit zwischen weiblich und männlich codierten Elementen von Care stellt sich in diesen Tagen weiterhin – und bekräftigen die These, wie wertvoll Retrospektiven sein können, um gesellschaftliche Debatten zu aktualisieren.

Schließlich ist es in einem weiteren Film der Retrospektive, in *The Broken Circle Breakdown*¹³, erneut (wie in *Breaking the Waves*) ein gesundheitliches Drama, das erneut (wie in *Mildred Pierce*) im Tod eines Kindes resultiert. Dabei be-

11 Vgl. *Mildred Pierce*, USA 1945, R: Michael Curtiz.

12 Vgl. *Night River*, Japan 1956, R: Kōzaburō Yoshimura.

13 Vgl. *The Broken Circle Breakdown*, Belgien 2012, R: Felix van Groeningen.

ginnt der belgische Film fast mit einer Utopie: Eine große Liebe entsteht zwischen dem Musiker Didier und der Tätowiererin Elise, die insbesondere von der Rolle der Musik getragen wird. Beide gründen eine Bluegrass-Band, gehen gemeinsam auf Tournee und sind glücklich über die Geburt ihrer Tochter Maybelle.

So wie es die Geburt der Tochter ist, die das Glück der beiden vollkommen macht, ist es ihr Tod an Leukämie, die die beiden wieder auseinanderreißt – eine typische melodramatische erzählerische Kipffigur. Während Elise versucht, auf spirituellem Weg mit dem Tod ihrer Tochter umzugehen und mit ihr eine Beziehung im Jenseits aufbauen will, sieht der Atheist Didier diese Möglichkeit nicht für sich. Sein Zorn richtet sich irgendwann gegen religiösen Fundamentalismus, dessen Widerstand gegen die Stammzellforschung er als eine Ursache ausmacht, warum die Krebsforschung nicht vorankommt. In diesem Umgang mit dem Tod der Tochter entfremden sich beide – und lassen den Film zu einem werden, der gerade in diesem Zwiespalt agiert: Welche Konsequenzen ziehen wir aus persönlichem Unglück, aus unseren Emotionen, deuten wir sie individualistisch und suchen nach persönlichen Wegen – oder deuten wir sie politisch und versuchen, die Umstände zu verändern. Der Film verbleibt dabei in einer Ununterscheidbarkeit, will für keine Seite Partei ergreifen und kommentiert damit auch die Ambivalenz des Genres Melodrama, das immer wieder zwischen hochindividualisiertem Schmerz und gesellschaftlicher Kritik vorherrschender Ideologien oszilliert.

Es sind also die großen Fragen unserer Zeit, die durch diese Retrospektive thematisiert werden – die Frage nach dem persönlichen Glück, den Widersprüchen zwischen Liebe, Familie und beruflichem Erfolg, die Frage nach dem Mut, den wir brauchen, um uns aus Regeln zu befreien – und den Konsequenzen, die uns drohen. Es sind die Fragen nach der Rolle von Religiosität und Spiritualität, wann sie Halt geben und wann sie uns einengen, Fragen nach den Verhältnissen der Geschlechter und Generationen – immer wieder vorgebracht nicht im Gestus einer intellektuellen Auseinandersetzung, sondern mit mal sanfter, mal brutaler Emotionalität. Es sind die Gefühle der Vergangenheit, die uns auch in der Gegenwart einholen, und die uns fragen lassen, wie wir auch unsere Zukunft gestalten wollen – wie wir mit unseren Emotionen umgehen, wann wir sie zulassen, wann wir sie unterdrücken; aber auch welche Gesellschaft wir haben wollen, und wie viel Glück jedem Einzelnen in dieser Gesellschaft ermöglicht werden kann. Und immer wieder ist es die Musik, die diese Gefühle kommentiert, sie aber auch manchmal erst katalysiert oder sie hin und wieder auch bewältigen kann.

Entsprechend zeigt sich über diese Differenzen hinweg eine strukturelle Verwandtschaft: In der Inszenierung von Verlust, Begehren und Opfer artikulieren sie emotionale Konflikte, die kulturübergreifend verständlich bleiben. Gerade in dieser Verbindung von kultureller Spezifik und affektiver Universalität liegt die anhaltende Wirkmacht des Melodrams.

Zur Aktualität des Melodrams im Festival

Filme, die mit diesem melodramatischen Modus operieren, hat das IFFMH aber auch in seinem regulären Programm immer wieder gezeigt. Ein besonderes Beispiel ist der Film *Animal*¹⁴ von 2023, der im Festival den Fipresci Award erhielt. Der griechische Film spielt in der Unterhaltungsindustrie – ein Topos, der sich im klassischen Melodrama immer wieder findet, in den mittlerweile vier *A Star is Born*-Remakes¹⁵, aber auch im Sirk-Melodrama mit dem so aussagekräftigen Titel *Imitation of Life*¹⁶. Bei *Animal* wird das Setting aber verlagert in eine der härtesten Formen der Entertainment-Arbeit, der Welt der Animateur*innen in Urlaubsanlagen. Fast dokumentarisch erzählt, aller glitzernder Oberflächen beraubt, wird sichtbar, wie hart es ist, den Tourist*innen mit unterhaltsamen, künstlerischen und sportlichen Leistungen die Leichtigkeit des Urlaubs vorzuspielen, und wie entbehrungsreich gerade diese Welt des schönen Scheins ist, wenn der Einzelne – oder hier wieder einmal: die Einzelne – versucht, ihr persönliches Glück zu erreichen.

Weitere Filme im Festivalprogramm des gleichen Jahres spielen auf andere Art auf das melodramatische Erzählen an. In *Of an Age* ist ein Beispiel für den melodramatischen Topos der Begrenztheit des Augenblicks, dass oft in einem Moment ein Begehren aufscheint, das zugleich in seiner Unumsetzbarkeit schmerzhaft erfahren wird.¹⁷ Hier treffen sich die jungen Männer Kol und Adam bei einer nächtlichen Autofahrt in Melbourne und wissen beide, dass es bei dieser einen Nacht bleiben wird. *All of Us Strangers* spielt wiederum ein klassisches melodramatisches Grundmotiv durch: Die Hauptfigur – erneut mit

14 Vgl. *Animal*, Griechenland/Österreich/Rumänien 2023, R: Sofia Exarchou.

15 Vgl. hierzu die vier Filme *A Star Is Born*, USA 1937, R: William A. Wellman; *A Star Is Born*, USA 1954, R: George Cukor; *A Star Is Born*, USA 1976, R: Frank Pierson; *A Star Is Born*, USA 2018, R: Bradley Cooper.

16 Vgl. *Imitation of Life*, USA 1959, R: Douglas Sirk.

17 Vgl. *Of an Age*, Australien 2022, R: Goran Stolevski.

Namen Adam – verliebt sich in seinen Nachbarn Harry.¹⁸ Eigentlich mit seiner Homosexualität im Reinen, ist es jedoch offen, wie seine bereits verstorbenen Eltern auf seine Sexualität reagiert hätten. In einem weiteren Handlungsstrang, der einer Geistergeschichte ähnelt, begegnet er ihnen – und trägt hier die Auseinandersetzung aus, dass er ihre klassischen Erwartungen einer Familie nicht erfüllen würde. Die Auseinandersetzung zwischen gesellschaftlichen Erwartungshaltungen und persönlichen Glücksstreben verschieben sich hin zur inhaltliche Fragen nach der ausgelebten Homosexualität und zur narrativen Erzählstrategie im Modus der Geistergeschichte.

Im nächsten Jahr, im Jahr 2024 zeigt das Festival dann einen Film, der die Konventionen des Melodrams in vielfältiger Hinsicht herausfordert und neu interpretiert, den französischen, aber überwiegend in Mexico spielenden Film *Emilia Pérez*.¹⁹ Dieser Film erhielt insgesamt ganze 13 Oscar-Nominierungen – konnte aber, nachdem bekannt wurde, dass die Hauptdarstellerin Karla Sofía Gascón in Vergangenheit rassistische Social-Meida-Posts abgesetzt hatte, nur ganze zwei gewinnen.²⁰

Der Film beginnt mit der Anwältin Rita, die in einer großen Kanzlei in Mexiko-Stadt arbeitet. Sie ist frustriert von ihrem Alltag, der hauptsächlich daraus besteht, reiche Kriminelle vor dem Gesetz zu schützen. Eines Tages wird sie von dem berüchtigten Drogenboss Juan »Manitas« del Monte kontaktiert, der seit Jahren auf der Flucht vor der Justiz lebt. Er bittet Rita um Hilfe bei einem außergewöhnlichen Plan: Er will sein altes Leben vollständig hinter sich lassen, untertauchen und eine geschlechtsangleichende Operation durchführen lassen, um als Frau weiterzuleben.

Zur Durchkreuzung von Female und Male Melodrama

Diese Konstellation ist faszinierend, weil sie einerseits die traditionellen Erzählweisen und Erwartungshaltungen des Hollywood-Melodrams in einer

18 Vgl. *All of Us Strangers*, Großbritannien/USA 2023, R: Andrew Haigh.

19 Vgl. *Emilia Pérez*, Frankreich 2024, R: Jacques Audiard.

20 Vgl. Washington Post: »Karla Sofía Gascón of ›Emilia Pérez‹ apologizes for tweets on George Floyd, Islam«, in: *The Washington Post*, 31.01.2025, <https://www.washingtonpost.com/style/2025/01/31/trans-actress-emilia-perez-tweets/>, abgerufen am 15.03.2026.

hochemotionalen Inszenierung wieder aufleben lässt. Hier wird in einem melodramatischen Modus eine weibliche Person gezeigt, deren Begehren nach persönlichem Glück in einer sozialen Struktur nicht möglich ist. Innovativ ist aber die erzählerische Konstellation: Die weibliche Hauptfigur wird zunächst in einem männlichen Körper geboren; das Begehren im Sinne Lacans richtet sich hier auf eine operative Geschlechtsumwandlung. Damit wird das Thema Transsexualität melodramatisch diskutiert.

Die Hürde, dieses Begehren auszuleben, wird hier durch einen besonderen Kontext angehoben: Manitas bewegt sich nicht nur in der Rolle eines Mannes, sondern sogar in der eines, der permanent durch die performative Zurschaustellung von Männlichkeit eine Machtrolle in einem hierarchischen und gewaltdominierten System einnimmt. Im geschützten Raum seines Verbrecherkartells gibt ihm diese Rolle aber auch die Möglichkeit, eine fast zärtliche Rolle als Familienvater zu integrieren.

Interessant ist, wie hier zwei filmhistorische Traditionen, die der weiblichen Hauptfigur des Hollywood-Melodramas, aber auch die der männlichen Hauptfigur des »Male Melodrama«²¹ im mexikanischen Kino kurzgeschlossen werden. Auch wenn insbesondere in der Época de Oro, im mexikanischen Kino der 1930er bis 1950er Jahre, hypermaskuline Figuren im Vordergrund stehen, so zeigt sich hier auch immer wieder, dass Männer nicht nur stark und dominant, sondern auch leidend, emotional zerrissen und oft als Opfer sozialer Umstände gezeigt werden. Spätestens mit Filmen wie *Amores Perros* tritt die Darstellung dieser Zerrissenheit wieder ein in das Kino der Gegenwart.²²

Wie geht es mit diesem Begehren weiter in *Emilia Perez*? Rita organisiert mit Manitas gemeinsam die medizinischen, juristischen und logistischen Schritte, die nötig sind, um seinen Plan umzusetzen. Sie arrangiert ebenfalls, dass seine Frau Jessi mit den Kindern in die Schweiz umsiedelt, offiziell unter dem Vorwand des Zeugenschutzes. Damit gelingt Manitas etwas, was strukturanalog zu dem ist, was Elisabeth Bronfen im Kontext des Douglas-Sirk-Film *Imitation of Life* als »Passing« beschrieben hat: Hier ist das Begehren der schwarzen Figur Sarah Jane, als Weiße »durchzugehen«; bei Manitas ist es

21 Vgl. de la Mora, Sergio: *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press 2006.

22 Vgl. Amaya, Hector: »Amores perros and racialised masculinities in contemporary Mexico«, in: *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 5 (3), 2007, S. 201–216. DOI: 10.1386/ncin.5.3.201_1 sowie *Amores Perros*, Mexiko 2000, R: Alejandro González Iñárritu.

(über den Umweg einer Operation) die Möglichkeit, als Frau ›durchzugehen‹ – in beiden Fällen geht es darum, so dass Begehren nach einer neuen Rolle im gesellschaftlichen Gefüge zu erfüllen.²³

Die Sehnsucht nach dem Glück

Vier Jahre später lebt Manitas unter dem neuen Namen Emilia Pérez im Ausland – sie hat sich vollständig gewandelt und versucht, mit ihrem alten Leben als Kartellboss abzuschließen. Inzwischen hat Rita ihre Karriere wieder aufgenommen, doch die beiden Frauen treffen sich erneut, als Emilia zu Rita erneut Kontakt aufnimmt, um mit ihrer Unterstützung soziale Projekte für Angehörige von Verschwundenen und Drogenopfern in Mexiko zu unterstützen – aber auch, weil sie ihre Familie wieder sehen will.

Denn es zeigt sich das erzählerische Bauprinzip des melodramatischen Films – das Lacansche Begehren kann erneut nicht ganz eingelöst werden, es wird lediglich verschoben. In ihrer neuen Identität kann Emilia ihre väterliche Rolle nicht mehr ausleben, die Sehnsucht nach ihren Kindern muss ins Leere gehen. Rita unterstützt sie erneut – die Restfamilie kommt schließlich bei Emilia unter, unter dem Vorwand, Emilia sei eine entfernte Verwandte von Manitas, die allerdings Zugriff auf sein Vermögen hat.

Nach dem Akt der Überführung der Familie zurück nach Mexico versucht Emilia, ein neues ideologisches Arrangement zu entwickeln. Politisch setzt sie sich mit Rita zusammen für Versöhnungsprojekte ein – und setzt sich so mit ihrer gewalttätigen Vergangenheit auseinander, familiär leben sie in einer weiblich dominierten Patchworkfamilie. In dieser besteht sogar Raum, dass die beiden ehemaligen Partner neue Beziehungen entwickeln – Emilia zu Epifanía, Jessi zu Gustavo, den sie bereits aus ihrer Zeit mit Manitas kennt.

Doch auch dieses Arrangement ist brüchig – denn jetzt ist es sowohl das Begehren von Rita, als auch das von Jessi, das unerfüllt bleibt. Rita schafft es zwar, ihre Ziele zu erreichen – nicht nur persönlich Karriere zu machen, sondern auch Widerstand zu leisten gegen die männlich dominierte Welt des Verbrechens; aber sie bleibt familiär allein. Hin und wieder wird diese Einsamkeit im Film angedeutet. Jessi hingegen ist nicht bereit, ihr nicht eingelöstes

23 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Heimweh. Illusion und Imagination in Hollywood-Filmen. Berlin: Verlag Vorwerk 8 1999.

Begehren zu ignorieren. Sie will zurück in ihre Heimat, die USA, sie will eine neue familiäre Gemeinschaft aufbauen mit Gustavo und ihren Kindern, sie will hinaus aus dem Haus mit Emilia und auch finanziell unabhängig werden.

Dies mündet darin, dass Emilia von Jessi und ihrem neuen Partner Gustavo entführt wird, um Lösegeld zu erhalten. Rita liefert das Lösegeld und es kommt zu einem dramatischen Showdown, in dem Emilia, Jessi und Gustavo sterben. Kurz vor Schluss kommt es zur tragische Selbsterkenntnis, zur Anagnorisis – bekannt aus der aristotelischen Dramentheorie: Jessi erkennt zu spät, dass Emilia Manitas ist. Interessant ist, dass das neue ideologische Regime von Emilia ausgerechnet von einem Mann zerstört wird – die Katastrophe wird ausgelöst durch jemand, der noch aus der alten Welt des Verbrechens stammt. Zugleich endet der Film mit einem doppelt hoffnungsvollen Bild: Rita übernimmt die Verantwortung für die Kindern und kommt so symbolisch doch zu einer Familie, Epifanía wird in einer abschließenden Gedenkveranstaltung für Emilia gezeigt, bei der sie ihr gesellschaftliches Engagement fortführt.

Individueller Affekt und gesellschaftliche Ideologie

Emilia Perez bedient auch in anderer Hinsicht die Genre-Erwartung – auch hier spielt Musik eine entscheidende Rolle. Der Film ist wie ein Musical angelegt, in dem die Lieder von Camille Dalmás und Clément Ducol immer wieder melodramatische Rollen übernehmen. So fungiert *El Mal*, gesungen von Zoe Saldña (Rita) und Karla Sofía Gascón (Emilia) als musikalischer Kulminationspunkt politischer und moralischer Anklage, indem das Stück Schuld in Klang verwandelt: Korruption, Macht und Mord werden nicht erzählt, sondern musikalisch verdichtet und dadurch gleichzeitig ausgestellt und überhöht. *Mi Camino*, gesungen von Selena Gomez als Jessi, drückt ihr unerfülltes Begehren nach einer freien Identität aus; *Papa* die Sehnsucht von Emilias Sohn nach seinem Vater – und der Film endet (wie *Imitation of Life*) – mit einem Trauermarsch, nämlich *Las Damas que Pasan*.

In dieser Filmlektüre zeigt sich, dass der melodramatische Modus ein immer noch aktuelles Arsenal an erzählerischen, dramatischen und musikalischen Verfahren bleibt, das immer noch in der Lage ist, den Zwiespalt zwischen persönlichem Glücksbegehren und gesellschaftlichen Ideologien aufzuzeigen. Es ändern sich die historischen und kulturellen Kontexte der Ideologien, aber es bleibt bei der Einladung des Melodrams an das Publikum, sich mit voller Wucht den Emotionen, die durch diese Widersprüche ausgelöst

werden können, hinzugeben. *Emilia Perez* zeigt, wie vielfältig der emotionale Haushalt unserer Kultur sein kann, die Wut über gesellschaftliche Missstände, die Verzweiflung über das Gefühl eines ›falschen‹ Körpers, die Zärtlichkeit gegenüber den eigenen Kindern und das Verlangen nach Freiheit und Liebe.

Zugleich aktualisiert der Film auch, wie wichtig es ist, bei dieser Emotionalität nicht stehen zu bleiben. Er zeigt auf, dass diesen individuellen Gefühlen oftmals eine ideologische Tiefenstruktur zu Grunde liegt, die auch dazu aufruft, zu handeln – es ist der Trauermarsch am Ende, in dem die Frauen gemeinsam bekräftigen, weiterhin Widerstand zu leisten gegen das (männliche) System der Gewalt. Auf einer gesellschaftlichen Ebene plädiert er für Versöhnung, auf persönlicher Ebene für eine gegenseitige Fürsorge, zwischen Liebenden, aber auch zwischen Eltern und Kindern.

Hier birgt der Film einige Einsichten – er ermahnt, dass Fürsorge auch immer wieder in Kontrolle kippen kann; er zeigt aber auch, wie Fürsorge geschlechtliche Festlegungen unterlaufen kann, wie beispielsweise in der jungen lesbischen Liebe zwischen Emilia und Epifania. Und trotz seiner vielen starken und ambivalenten Frauenfiguren bleibt er ein Film, der Vaterschaft als erzählerisches Motiv stark macht – nicht mehr wie im klassischen Hollywoodkino als Prinzip von Dominanz und Herrschaft, sondern von einer neuen Fürsorglichkeit. Denn selbst in ihrer Verwandlung bleibt Emilia ein Vater, der nicht mehr da ist und doch nicht aufhört, als Vater zu wirken.