
BACHELORARBEIT

Frau
Melis Block

**Von dem Tiefsten seiner Seele
auf Zelluloid**

**Untersuchung
zur Wirkungsweise des
dramatischen Werkes
„A Streetcar Named Desire“
von Tennessee Williams
im Film**

2012

BACHELORARBEIT

Untersuchung zur Wirkungsweise des dramatischen Werkes „A Streetcar Named Desire“ von Tennessee Williams im Film

Autor/in:
Frau Melis Block

Studiengang:
Film & Fernsehen

Seminargruppe:
FF09s1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
M.A. Matthias Kitter

Einreichung:
Berlin, 01.08.2012

BACHELOR THESIS

**Tennessee Williams:
From the deepest of his soul
on celluloid**

**Examination to the effect of
Tennessee Williams
dramatic play
“A Streetcar Named Desire”
on film**

author:
Ms. Melis Block

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF09s1-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
M.A. Matthias Kitter

submission:
Berlin, 01.08.2012

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Block, Melis

Untersuchung zur Wirkungsweise des dramatischen Werkes
„A Streetcar Named Desire“ im Film

Examination to the effect of Tennessee Williams dramatic play
“A Streetcar Named Desire” on film

57 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

Diese Bachelorarbeit untersucht die Wirkungsweise des dramatischen Werkes, „A Streetcar Named Desire“ von Tennessee Williams, im Film. Durch die Betrachtung der filmischen Adaption des Stückes aus dem Jahr 1951, insbesondere der Personen, die an der Studioproduktion beteiligt waren und unter Berücksichtigung der Zeit, in der der Film hergestellt wurde, wird der Versuch gestartet, herauszufinden, wie sich das dramatische Werk in einem, im Jahr 1951, in Hollywood produzierten, Film auswirkt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abbildungsverzeichnis	II
1 Einleitung	1
2 Hollywood Filmindustrie zwischen 1930 und 1955	5
3 Theater und filmische Adaptionen	8
3.1 Ästhetik	8
3.2 Rezeptionshintergrund	11
3.3 Geschichtlicher Kontext.....	14
4 Die Person Tennessee Williams im Spiegel seiner Stücke	16
4.1 Plastisches Theater.....	27
4.2 Dramen von Tennessee Williams auf der Leinwand	29
5 Endstation Sehnsucht (A Streetcar Named Desire) 1951	31
5.1 Entstehung des Dramas.....	31
5.2 Broadway	32
5.3 "A Streetcar Named Desire" - Der Film.....	36
6 Zusammenfassung	51
7 Filmographie Tennessee Williams	56
Literaturverzeichnis	IV
Eigenständigkeitserklärung	VIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Elia Kazan	4
Abbildung 2: Tennessee Williams.....	4
Abbildung 3: Marlon Brando am Set von "A Streetcar Named Desire"	4
Abbildung 4: Tennessee Williams.....	16
Abbildung 5: Paul Newman als Brick, Burl Ives als Big Daddy	20
Abbildung 6: Edwina Williams	21
Abbildung 7: Rose Williams.....	23
Abbildung 8: "The Glass Menagerie" 1950	29
Abbildung 9: Filmplakate zu Tennessee Williams Verfilmungen	30
Abbildung 10: Marlon Brando und Elia Kazan am Set von "A Streetcar"	36
Abbildung 11: Vivien Leigh als Blanche Du Bois in Szene Nr.1	39
Abbildung 12: Vivien Leigh als Blanche in Szene Nr.7	41
Abbildung 13: Stanley und Blanche in Szene Nr. 10.....	42
Abbildung 14: Marlon Brando als Stanley und Kim Hunter als Stella in Szene Nr.11 ...	42
Abbildung 15: Marlon Brando als Stanley in Szene Nr.12	44

Abbildung 16: Karl Malden als Mitch und Vivien Leigh als Blanche	45
Abbildung 17: Karl Malden als Mitch	46
Abbildung 18: Mitch sieht Blanche.....	46
Abbildung 19: Vivien Leigh als Blanche.....	47
Abbildung 20: Vivien Leigh in der letzten Szene	48
Abbildung 21: Filmplakat "A Streetcar Named Desire"	48
Abbildung 22: Das Ensemble von "A Streetcar Named Desire" (1951).....	52

1 Einleitung

1951 unterhielt Hollywood die Welt mit romantischen Western- Heldengeschichten, wie „Distant Drums“ mit Robert Taylor oder „Westward the Women“ und zauberte ein Lächeln auf die Gesichter der Zuschauer mit heiteren Musicals, wie zum Beispiel „Lullaby of Broadway“ mit Doris Day oder „Double Dynamite“ mit Frank Sinatra. Im selben Jahr brachte die Hollywood Produktion Warner jedoch einen Film raus, der Themen ansprach, die nicht fröhlicher Natur waren. Auch wenn der Sittenkodex der Fünfziger Jahre in den Vereinigten Staaten das Aussprechen gewisser Tabuthemen in der Öffentlichkeit verbot¹, feierte der Film „A Streetcar Named Desire“, der Themen wie Nymphomanie, Suizid und Vergewaltigung behandelt, große Erfolge an den Kinokassen und in den Kritiken.

„Out of Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire, which gathered up most of the drama prizes that were awarded when it was playing on Broadway, director Elia Kazan and a simply superlative cast have fashioned a motion picture that throbs with passion and poignancy. Indeed, through the haunting performance England's great Vivien Leigh gives in the heartbreaking role of Mr. Williams's deteriorating Southern belle and through the mesmerizing moods Mr. Kazan has wreathed with the techniques of the screen, this picture, now showing at the Warner, becomes as fine, if not finer, than the play. Inner torments are seldom projected with such sensitivity and clarity on the screen.“²

Ziel dieser Arbeit ist es diese Aussage von Bosley Crowther, zu belegen und herauszufinden wie es „A Streetcar Named Desire“ von der geschriebenen Form, auf die Bühne und letztendlich auf die Leinwand geschafft hat.

Es gibt reichlich Arbeiten zu diesem Thema, angefangen von der Untersuchung der dramatischen Zeichen im Film und im Drama, bis hin zur Funktion des Amerikanischen Südens in dem Drama „A Streetcar Named Desire“. In dieser Arbeit wird jedoch der Versuch gestartet, den Kern der Faszination zu ergründen, die um den Film „A Streetcar Named Desire“ von 1951, herrscht.

¹ „To be homosexual, transexual, or besexual meant not fitting into that natural state of sexual polarities. Straight men and women who failed to conform to those opposites were subject to vicious pressures in the fifties.(...)Since they did not fit into conventional sex-role perceptions, they were regarded as sick and of course, as terribly unhappy.“ Vgl. Miller/Nowak, 1977, S.169

² Vgl. The New York Times, Bosley Crowther, 20.09.1951

Es gilt zu Untersuchen, was den oben genannten Kritiker, Bosley Crowther, dazu veranlasst hat, in der New York Times zu behaupten, dass innere Qualen kaum jemals einfühlsamer und deutlicher auf der Leinwand dargestellt wurden.³

Diese Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit den Personen, die an der Umsetzung von Bühnenstück und Film beteiligt waren, um herauszufinden ob und wie Schauspiel, Regie und natürlich die literarische Arbeit von Tennessee Williams, das Endprodukt, den Film „A Streetcar Named Desire“ von 1951, beeinflusst haben.

Über den Autor von „A Streetcar Named Desire“ schreibt Robert Haller in seinem Essay „Tennessee Williams: A American Dream.“ Folgendes:

„His plays, even when transposed to the screen without his assistance, possess a continuity and quality rare for anyone- be he a director, writer, or actor. John Huston, Elia Kazan, Sidney Lumet, and Richard Brooks have all turned their formidable talents tot he task of filming Williams and it is remarkable how little of their personal style and how much oft he playwright has persisted.“⁴

Wie Richard Corliss in „Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema“ bemerkt, ist es bei einer solch dominanten Filmvorlage wichtig, dass der Regisseur sich dem Stück verpflichtet, seine Aussagekraft auf die Leinwand transportiert.

„(...) he (the director) must be responsible to something: the screenplay.“⁵

Es gilt nun im Laufe dieser Arbeit herauszufinden, ob Elia Kazan, der Regisseur von der filmischen Adaption von „A Streetcar Named Desire“, dieser Verpflichtung nachgegangen ist und wie er Einfluss auf den Film genommen hat.

Budd Schulberg, dessen Drehbuch Grundlage für „On the Waterfront“ war, sagt über seine Zusammenarbeit mit Kazan folgendes:

„(...) Kazan promised, instead oft he Hollywood imbalance, he would respect the writer and his script as he had respected Arthur Miller, Tennessee Williams, and other playwrights with whom he had worked closely(...)“⁶

³ Vgl. The New York Times ,20.09.1951

⁴ Vgl. Phillips, 1980, S. 1

⁵ Vgl. Phillips,1980, S. 1

⁶ Vgl. Schulberg, S. 142

Elia Kazan war Mitbegründer von dem, 1947 in New York, ins Leben gerufenem „Actors Studio“.⁷ Das „Actors Studio“ hat seine Wurzeln in der „Theatre Group“⁸, in der auch Elia Kazan Mitglied war.

Marlon Brando lernte Elia Kazan, als Schüler, im „Actors Studio“ kennen. Marlon Brando, passte ähnlich, wie die Thematik des Stücks, von seinem Äußereren und von seinem Verhalten her nicht in das Hollywood von 1951, wurde nach den Aufführungen am Broadway und auf der Leinwand von den Kritikern gefeiert. Brando, schaffte es, seine Figur Stanley Kowalski, obwohl der ein brutaler Arbeiter ohne Manieren war, zu ikonisieren und setzte mit verschwitztem Muskelshirt und zu engen Jeans einen Trend.

„Niemand, nichts, kein Geld der Welt kann ihn dazu bringen, sich zu benehmen. Er muss unbedingt sein eigener Herr sein, auch wenn er noch nicht gelernt hat sich selber zu beherrschen.“⁹

„Anfang der Fünfziger erwartete man von Filmstars, dass sie glamourös in der Öffentlichkeit auftraten. Brando lief immer in T-Shirts und Jeans herum. Das Hollywood-Establishment wusste nicht, was es von ihm halten sollte. Das hat sich nie geändert.“¹⁰

Und trotzdem war Marlon Brando für Elia Kazan ein herausragender Schauspieler, der die Rolle des Kowalski so authentisch darstellte, dass ihn manche mit seiner Rolle verwechselten.

„Kein Wort schien auswendig gelernt, sondern der spontane Ausdruck einer inneren Erfahrung zu sein- und das ist das Niveau, das alle Schauspieler erreichen möchten.“¹¹

⁷ „The Actors Studio was founded in New York by Elia Kazan, Cheryl Crawford and Robert Lewis in 1947. For more than six decades it has been devoted to the service and development of theatre artists –actors, directors and playwrights.“ Vgl. The Official Web Site of the Actors Studio (<http://www.theactorsstudio.org/studio-history/>)

⁸ The roots of the Actors Studio go back to the Group Theatre (1931-1941) whose work was inspired by the discoveries of the great Russian actor and director Konstantin Stanislavski and his best student Eugene Vakhtangov as revealed in the legendary productions that the Moscow Art Theatre toured in America in 1923. Vgl. The Official Web Site of the Actors Studio (<http://www.theactorsstudio.org/studio-history/>)

⁹ The New York Times, 1954. Vgl. Calhoun, 2009, S.48

¹⁰ The New York Times Vgl. Calhoun, 2009, S. 45

¹¹ Elia Kazan Vgl. Calhoun, 2009, S.42

Tennessee Williams, Elia Kazan und Marlon Brando sind die drei Charaktere, die in dieser Arbeit genauer untersucht werden. Herauszufinden ist inwiefern die Zusammenarbeit von Autor, Regisseur und Darsteller sich auf die filmische Adaption von „A Streetcar Named Desire“ von 1951 ausgewirkt haben.



Abbildung 1: Elia Kazan



Abbildung 2: Tennessee Williams



Abbildung 3: Marlon Brando in "A Streetcar Named Desire"

2 Hollywood Film Industrie zwischen 1930 und 1955

„Most people who study film still don't recognize the centrality of money.“¹²

Für Bordwell ist das ernannte Ziel des Studio Systems in Hollywood, Profite zu erzielen.

Einer der Entwickler des Studio Systems in Hollywood ist Adolph Zukor, Gründer von Paramount Pictures. Um 1910 konstruierte er ein System, in dem populäre Langfilme, fabrikähnlich produziert, in der Welt verbreitet und kommerziell vertrieben wurden.

„By the early 1920s, using production principles of the classic narrative and featuring notable stars, Zukor taught the world how to make motion pictures popular and profitable in a global marketplace.“¹³

Zukor orientierte sich an anderen erfolgreichen Industrien. Er informierte sich über ihre Strategien und machte sie dem Filmgeschäft kompatibel. Er übernahm das „star system“, das sich schon im Theater und Vaudeville bewährt hatte.¹⁴

„In the case of authorship study (by which is meant, principally, the so called „auteur theory), some concern with the star's impact upon a film might have been expected. After all, in common parlance, moviegoers characteristically identify a film in terms of its star- as if the star were the author.“¹⁵

Zukor kombinierte das „star system“ mit dem „classical story-telling“ und stellte Filme, wie Produkte in einer Fabrik, her. Durch gezielte Arbeitsbereicheilung in seiner Produktionsfirma „Paramount“ war es ihm möglich seine Ware in der ganzen Welt zu verkaufen.¹⁶ Zeitgleich arbeiteten andere Studios in Hollywood, wie MGM, RKO, Warner

¹² David Bordwell, The Chronicle of Higher Education Vgl. Gomery, 2005, S.1

¹³ Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson, 1985, S. 101

¹⁴ „Finally, and, with the possible exception of the story, the most important value was the stars. The „star system“ already functioned in the other entertainment products of theater and vaudeville“ Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson, 1985, S. 101

¹⁵ Vgl. Hill/Gibson, 2000, S. 116

¹⁶ Vgl. Gomery, 2005, S. 7

Brothers, Twentieth Century Fox, Columbia und Universal, nach demselben Prinzip der Rationalisierung und Arbeitsteilung und auf Effizienz ausgerichtete Arbeitsweise.¹⁷

Die Weltwirtschaftskrise infolge des Börsenkrachs 1929, war eine harte Belastungsprobe für Hollywood. Kurz zuvor hatte man viel Geld in den Umbau von Studios und Kinos für den neuentdeckten Tonfilm¹⁸ investiert.

„Mit der Einführung des Tons erweiterten die newyorker Finanzgruppen ihren Einfluss auf die Filmproduktion(...).Die Installation der Tonapparaturen in den Ateliers wie in den Theatern und der Bau schalldichter Studios erforderten neue Investitionen, durch die sich die Filmindustrie noch mehr als zuvor in die Hand der Großbanken begab.“¹⁹

Die Faszination am Tonfilm und das Bedürfnis der Menschen sich von den Folgen der Wirtschaftskrise abzulenken war größer als die leeren Geldbeutel, also musste die Filmindustrie zunächst keine Einbußen machen. Die Erschütterung durch den Börsenkrach erreichte die Hollywoodstudios erst einige Zeit später.

„1933, als die Zahl der Vollarbeitslosen die Zehn-Millionen-Grenze überschritten hatte(...).Von neunzehntausend Filmtheatern mussten sechstausend schließen, mehrere Konzerne mussten unter Zwangsverwaltung oder reorganisiert werden. Erst 1937 hatte sich die Filmwirtschaft von den Einbußen erholt.“²⁰

Die ökonomische Krise macht eine effiziente Produktionsweise unerlässlich, bei der sich der in den zwanziger Jahren zu beobachtende Statusverlust von Regisseuren und Drehbuchautoren zugunsten der Produzenten fortsetzt. Mit klar definierten Genres, Produktionszyklen, Übernahmen erfolgreicher Stoffe aus anderen Kunstbereichen, einer seriellen Produktion, sowie einer umfangreichen Zuschauer- und Marktforschung versuchen die Studios ökonomische Risiken zu minimieren. Dabei kreieren sie widererkennbare stilistische Merkmale, die als „house style“ eine Orientierung der Zuschauer erlauben.²¹

Die freie Behandlung verschiedener aktueller Probleme zu Beginn der dreißiger Jahre ließ den Ruf nach einer straffen Zensur laut werden. Im Oktober 1929 hatte die Filmindustrie eine Liste von Tabus akzeptiert, die aus elf „Don`ts“ und fünfundzwanzig „Be

¹⁷ Vgl. Decker, 2003, S.226

¹⁸ Einführung des Tonfilms: 1926-1928

¹⁹ Vgl. Gregor/Patalas, 1962, S.205

²⁰ Vgl. Gregor/Patalas, 1962, S.205

²¹ Vgl. Balio, S.1-12, 1993, S.73- 108

Carefuls“ bestand. Die Liste war nicht darauf ausgerichtet, eine Gefährdung der verfassungsmäßig garantierten Freiheiten und der Gesetze zu verhindern, sie tabuierte vielmehr eine ganze Reihe von Vorurteilen, deren Verletzung der Industrie wirtschaftlichen Schaden zugefügt hätte. So verbot sie beispielsweise gänzlich die Darstellung von „Rassenschande“ („geschlechtliche Beziehungen zwischen Angehörigen der weißen und der schwarzen Rasse“). 1939 wurde die Liste ersetzt durch den „Production Code“. Er systematisierte die Liste von 1927 und ergänzte sie durch ein detailliertes Register von Verbrechen und Vergehen, die im Film nicht sympathisch dargestellt werden sollten.

„A basic premise of this code was that movies did not enjoy the same freedom of expression as the printed word or theatrical performances. This most democratic of art forms had to be regulated, Father Daniel Lord²² argued, because movies cut across all social, economic, political, and educational boundaries, attracting millions of people to its theaters every week. In order to protect the masses from the evil influence of these movies, they had to be censored.“²³

Laut Black fürchtete Pfarrer Daniel Lord, Repräsentant der katholischen Kirche, dass das Massenmedium Film einen schlechten Einfluss auf die Zuschauer haben könnte. Anders als bei Printmedien oder dem Theater, ist es für Lord wichtig, das moralische Gut Amerikas und der Welt zu schützen.

²² „In 1930 Catholic priest, Father Daniel Lord, S.J. believed that the movies were corrupting American moral values.“ Vgl. Black, 1994, S.2

²³ Vgl. Black, 1994, S. 2

3 Theater und Filmische Adaptionen

3.1 Ästhetik

Das Bühnendrama nimmt, laut Käte Hamburger, im System der poetischen Gattungen, eine besondere Stellung ein, da dem Drama erstens die Erzählfunktionen fehlen und zweitens, das Drama seine Gestalten dialogisch bildet.²⁴ Durch dieses Merkmal gewinnt das Drama seine wesentliche Eigenschaft- die Aufführbarkeit, denn aufgrund der sprachlichen Gestaltung entsteht die Möglichkeit Figuren mimisch zu präsentieren.

„(...) die Beschränkung auf die dialogisch erzeugte Gestaltenbildung bringt ihre mimische Möglichkeit mit sich: die als redend und nur als redend gestalteten Personen können redend sich selbst darstellen.“²⁵

Nach der Aufführung erfährt die ursprüngliche sprachliche Abfassung des Dramas jedoch eine Wandlung. Der dramatische Stoff wird in der Vorstellung zum sicht- und hörbaren Teil der physischen Realität, die den Zuschauer umgibt.

„Es steht, nicht wie in der epischen Fiktion die Gestalt im Medium des Wortes, sondern umgekehrt, das Wort im Medium der Gestalt.“²⁶

Damit ist dem Drama aber nicht nur eine eingrenzende materielle Bedingung gesetzt, sondern auch die Möglichkeit eines über Prosa und Lyrik hinausgehenden ästhetischen Ausdrucks gegeben.

Ähnlich wie beim Film. Da auch im Film, unter Einbeziehung der medialen Möglichkeiten einen geschriebener Dialog umgesetzt wird.

Trotzdem unterscheidet sich der Film deutlich vom Bühnendrama.

Der Auffallendste Unterschied ist der Blickwinkel.

„Wir sehen ein Bühnenstück so, wie wir es wollen; Wir sehen einen Film nur so, wie der Filmmacher will, dass wir ihn sehen.“²⁷

²⁴ Vgl. Hamburger, 1957, S. 118

²⁵ Vgl. Haburger, 1957, S.118

²⁶ Vgl. Hamburger, 1957, S. 120

Das Bühnendrama hat die Möglichkeit den Blick des Zuschauers, durch visuelle Elemente, wie z.B. Licht zu lenken. Im Film hat der Zuschauer aber tatsächlich keine Wahl außer, dem vom Filmemacher, vorgegebenen Ausschnitt zu betrachten, der unsere Wahrnehmung und unsere Meinung beeinflusst. Genauso kann im Film Handlung durch das zeigen gewisser Details voran gebracht werden.

Durch Nahaufnahmen kann die Wichtigkeit einer Sache herausgestochen werden.

So liegt der Unterschied zwischen Drama und Film in der Art und Weise, wie sie die fiktive Welt wiedergeben. Beim Drama handelt es sich um eine physische Nachbildung dieser Realität und im Film ist es eine photographische Repräsentation.²⁸

Reale, präsente Personen und konkret erfahrbare Gegenstände stehen einer technisch erzeugten, optischen und akustischen Abbildung gegenüber.

Beiden Medien liegt jedoch zu Grunde, dass sie auch auf ideeller Ebene nachbilden, da der Zuschauer stets seine eigenen Assoziationen mit einbringt und das Gesehene und Gehörte mit seinen Erfahrungen und Erinnerungen verknüpft.

Der Film hat seine eigene Geschichte, eigene Konventionen und Traditionen, Stilmittel und ästhetische Theorien. Er erreicht ein Publikum, das in Zusammensetzung und Geschmacksbildung von dem des Theaters vielfach verschieden ist. Die Umsetzung eines dramatischen Stoffes in das Medium Film muss diesen Gegebenheiten Rechnung tragen.

Eine andere Unterscheidung die zwischen Film und Theater zu machen ist liegt im Bereich der Produktion. Der Film ist in seiner Realisierung, viel stärker als das Drama, an das Vorhandensein einer umfangreichen technischen Apparatur gebunden.

Hohe Produktionskosten einerseits und die beliebige Reproduzierbarkeit andererseits machten die Filmherstellung in den 50er Jahren in Hollywood, zu einer Industrie und das filmische Werk selbst vielfach zur Ware.²⁹

Ziel dieses Vorgehens ist, durch die internationale Verbreitung dieses Produkts, Publikum in Millionengröße zu erreichen.

²⁷ Vgl. Monaco, 1980, S.52

²⁸ Vgl. Jackson, 1960, S.4

²⁹ Vgl. Prokop, 1970, S.7

Im Film greifen technische Bedingungen und ökonomische Interessen also so weit in die Gestaltung ein, dass zahlreiche kreative Instanzen Einfluss auf das ästhetische Endprodukt nehmen. Das sind, der Autor, der Regisseur, der Kameramann, der Kreative Leiter (art director), der Cutter und der Produzent.

„(...) a film is the result of a multiplicity of factors, the sum total of a number of different contributions. The contribution of the director, as it were is only one of these, though perhaps the one which carries the most weight.“³⁰

Eine Gruppe französischer Filmkritiker, unter ihnen Andre Bazin, Claude Chabrol und Francois Truffaut, stellten besonders die Rolle des Regisseurs bei der künstlerischen Schöpfung und Gestaltung des Films heraus. Ihre seit 1955 bekanntgewordene, „politique des auteur“ oder (nach Andrew Sarris) „auteur theory“ genannte³¹, filmtheoretische Arbeit gründete auf der Überzeugung, dass der Regisseur unabhängig von anderen Autoren die Hauptinstanz der filmischen Produktion und Autor eines neuen, eigenständigen Werkes sei.

„The director does not subordinate himself to another author; his source is only a pretext, which provides catalysts, scenes which fuse with his own preoccupations to produce a radically new work. Thus the manifest process of performance, the treatment of a subject, conceals the latent production of a quit new text, the production of the director as an auteur.“³²

Das Bestreben dieser Kritiker bestand darin, vor allem im Bereich des amerikanischen Films ein Pantheon für bisher vernachlässigte Regisseure zu gründen, das deren kreative Leistungen würdigen sollte. Die Analyse der Gesamtwerke verschiedener Regisseure führte jedoch zu der Feststellung, dass sich einige Filme als so weitgehend durch andere Einflüsse bestimmt auswiesen, dass eine generelle Aussage zum Gesamtwerk nicht möglich war.³³

Der wohl größte Unterschied zwischen der Rezeption von Drama und Film besteht wohl darin, dass der Theaterzuschauer eine dreidimensionale, der Filmzuschauer dagegen eine zweidimensionale Vorführung rezipiert. Der eine sieht lebende Personen auf der Bühne, der andere deren photographische Repräsentation auf der Leinwand.

³¹ Vgl. Wollen , 1969, S.104

³² Vgl. Wollen, 1969, S.113

³³ Vgl. Wollen , 1969, S.104

Die Theaterbühne bildet eine natürliche Verlängerung des Zuschauerraumes; lediglich Konventionen, nicht aber physikalische Bedingungen hindern den Zuschauer daran die Bühne zu betreten.³⁴

Elia Kazan schätzte genau diese Eigenschaft am Theater:

„It is trapped there right in front of you and you watch this terrible thing going on and you are not able to prevent it or do anything about it. That's one thing about the theatre. Its happening then, It does not happen in an other time, on the photograph. Its happening then. Its some cruelty there you feel „Can I do anything about it? What should I do? Its going on. Can I stop it? Will it stop, will it ever stop?“ All those things that are wonderful about the theatre.“³⁵

Kazan spricht an, dass sich das Theater der Reproduktion verweigert. Jede Aufführung ist prinzipiell einmalig, ist als Handlung und Erlebnis ein Moment des Lebens selbst.

3.2 Rezeptionsgeschichte

„ Stage and Screen have chewed in the same breast.“³⁶

Josef van Sternberg, der zwischen 1925 und 1957, als Regisseur für Hollywood tätig war, sieht eine Verbindung zwischen cineastischen und dem theatralischen. Sie sind von der ästhetischen Form von Grund auf verschieden, haben aber beide das Ziel durch schauspielerische Darstellung und Nutzung des Raums in dem die Szenerie gezeigt wird, eine literarische Vorlage umzusetzen. Jean Cocteau äußerte 1923 Rene Claire gegenüber seine Befürchtung, dass das Kino seine Möglichkeiten nicht zur Gänze ausschöpft und somit an demselben Punkt der Eintönigkeit endet, wie das Theater zu seiner Zeit.

„The cinema is in a blind alley. On the first day, since people were dazzled by the invention, the mistake began. They photographed stage plays. Gradually these plays became cinematic plays, but never pure cinema. Such progress can only be

³⁴ Vgl. Hamburger, 1957, S. 135

³⁵ Vgl. Dokumentation: „A Streetcar in Hollywood“ (Warner Home Video), 2006

³⁶ Vgl. van Sternberg, 1967, S.27

*disastrous. Better and better: Three-dimensionality, color speech, we will be soon have a cinema as dreary as our theatre.*³⁷

Hollywood nutzte das filmische Potential aus und produzierte zunächst Musicals, die am Broadway einen gewissen Erfolg erzielt hatten. Gerade nach dem Börsenkrach 1929 galt es die Leute wieder aufzumuntern und sich somit aus der finanziellen Flaute zu retten die die Krise mit sich brachte.³⁸

So arbeitete Hollywood dicht mit dem Broadway zusammen. Hollywood kaufte nicht nur die Lizenzen für die Stoffe sondern warb dem Theater auch Darsteller und Mitarbeiter ab. Auch wenn viele Kritiker das Kino als Kunstform negierten³⁹, kam immer mehr die Befürchtung auf, dass Broadway-Manager, nach Profit strebend, die Stoffe für Broadwaystücke demnach auswählen würde, wie sie die größte Möglichkeit hätten auch in Hollywood produziert zu werden.

*„It would be strange, indeed, if the possibilities of profit from this source did not enter the minds of most Broadway managers, who are, after all, not entirely in business for their health(...) So important is this consideration that producers have rejected manuscripts because they seemes to offer no means of getting gold from Hollywood.(...) often have been impelled to produce plays solely by the conviction that they were sure-fire motion picture stuff.*⁴⁰

Das Theater machte finanziell harte Zeiten durch und hatte durch den Verkauf von Theaterstücken die Möglichkeit einer Einnahmequelle. Doch wollte Hollywood, anders als das Broadwaytheater, eine breite Masse an Menschen erreichen. Sie wollten Stoffe die jeder leicht verstand und die niemanden emotional überforderten. Der Geschäftsführer des „Eastern Editorial Department of Paramount“ äußerte sich 1932 folgendermaßen zu dem Thema:

„A play must have an idea which is basic enough to interest a lot of people. And it must be about something which people generally understand. Mental problems, or problems limited to a narrow group, will not do(...)We are trying to make pictures based on themes that appeal to the average mind of 120.000.000 people (we believe we must

³⁷ Vgl. Clair, 1972, S.19

³⁸ Vgl. Hayward, 2006, S.236

³⁹ „a serious critic cannot take an interest in cinema because cinema is less than goat ding.“So der Kritiker Paul Souday. „Cinema is able to replace theatre, as in the colonies canned foods replace fresh milk and fresh meat.“ So der Kritiker Paul Magueritte. Vgl. Trumpbour, 2007, S.242

⁴⁰ Vgl. McLaughin, 1974, S.124

*have fundamental emotions and when we buy a play it is because we think we see that requisite in it.*⁴¹

Doch das Begehren des Publikums nach einem anspruchsvolleren Kinoerlebnis wurde ab Mitte der dreißiger laut und so wendeten sich die Produzenten Hollywoods den ernsteren und realistischeren Stoffen zu, die der Broadway zu bieten hatte.⁴²

*„With the major studios in a better financial position and depending more heavily on Broadway for top story properties, competitive bidding increades and prices began rising for hit plays.*⁴³

Als Hollywood abhängiger vom Broadway wurde was Lizenzen betraf und die Leute durch Hollywood wieder auf den Broadway aufmerksam wurden, vergrößerten sich auch wieder die Besucherzahlen am Broadway. Der Broadway verkaufte zwischen 1935 und 1940 pro Spielsaison mindestens 15 Prozent seiner gesamten Produktionen an Hollywood.⁴⁴

Der Zweite Weltkrieg intensivierte diese Kooperation. Es wird geschätzt dass Hollywood ca. 30000 Mitarbeiter an das Militär verloren hat, unter anderem auch Schauspieler, die einen Kassenschlager garantierten.⁴⁵ Also waren die Studios gezwungen sich um starke Stoffe zu bemühen, um die Zuschauer durch den Inhalt der Filme an die Kinokasse zu bekommen.

1948 produzierte Universal „All my Sons“ von Arthur Miller. Ein Stück, das mit der Problematik, die im Plot beschrieben wird, nicht zu den leichten Themen Hollywoods passt. Das Stück erzählt von einem Mann der seinen Geschäftspartner eines Verbrechens beschuldigt um sich selber aus der Affäre zu ziehen. Ein Stoff der für Hollywood auf den ersten Blick nicht so leicht zu verdauen ist, aber Hollywood und seine Zuschauer hatten sich weiterentwickelt und war nun bereit sich an die ernsteren Themen in der amerikanischen Literatur und Dramatik zu wagen..

⁴¹ Vgl. Mc Laughin, 1974, S.125

⁴² Vgl. Mc Laughin, 1974, S. 144

⁴³ Vgl. Mc Laughin, 1974, S.144

⁴⁴ Vgl. Mc Laughin, 1974, S.145

⁴⁵ Vgl. Mc Laughin, 1974, S.146

3.3 Geschichtlicher Kontext

In den Vierziger Jahren entwickelte sich die Amerikanische Wirtschaft stark, indem sich das Schwergewicht von lokalen Märkten hin zur Orientierung am nationalen Markt verschob. Das hatte zur Folge, dass sich die Unternehmen immer mehr der empirischen Sozialforschung zu Marktforschungszwecken bedienten. Auch die Massenmedien entwickelten sich zu national und regional überaus bedeutsamen Kommunikationssystemen, was die Anwendung der Marktforschung auf den Bereich der Medien zur Folge hatte: die Publikumsforschung.

„Die staatliche Wirtschaftspolitik hatte in der Folge der Wirtschaftskrise unter der Roosevelt-Administration eine stärkere interventionistische Orientierung angenommen und bediente sich ebenfalls der empirischen Forschung, um Entscheidungsgrundlagen zu erhalten.“⁴⁶

Bei der Entwicklung Amerikas zur Konsumgesellschaft, setzte sich vor allem der Fernseher als Innovation im Bereich der Massenmedien durch. Bereits 1953 besaß jeder zweite amerikanische Haushalt einen eigenen Fernsehapparat.

„Television ownership rose to 90 percent by 1960, when more American households had a television than a washing machine or an electronic iron“⁴⁷

1938 leitete das Justizministerium eine Anti-Trust Klage gegen Paramount ein. Das zehn Jahre später gefällte Urteil stellt den Anfang des Endes des klassischen Studiosystems dar. Das Ministerium beklagt darin, dass sich die vertikal integrierten Studios den Markt unter sich aufteilen und damit andere Mitbewerber ausschließen würden. Die Klage zielt in erster Linie auf die Vorführung, also auf die im Besitz der Studios befindlichen Kinos, die auch mittels Methoden wie Blockbooking Mitbewerber, in diesem Fall unabhängige Kinobetreiber, benachteiligen würden. Blockbooking bedeutet, den Verkauf bzw. Verleih von Filmen im Paket, en Bloc, anstelle des Einzelverkaufs. In diesem System sind Kinobetreiber gezwungen, das gesamte Paket eines Studios zu kaufen und nicht nur den Film, den sie eigentlich zeigen wollen. Ziel des Justizministeriums war eine Filmindustrie in der Film für Film produziert und an Kino für Kino verkauft wird.⁴⁸ Ein Modell somit das dem Studiosystem nicht entspricht. Im Laufe des mehr als zehn Jahre dauernden Verfahrens kommt es immer wieder zu so genannten

⁴⁶ Vgl. Miki-Horke, 2001, S.243

⁴⁷ Vgl. Norton, 2005, S.815

⁴⁸ Vgl. Schatz,1996, S.412

Consent Decrees, zu Ausgleichen und Vereinbarungen zwischen Hollywood und dem Justizministerium. Mit der Trennung der Studios von ihren Kinos bzw. der Gründung eigener Firmen zum Betrieb der Kinos und dem Verbot von Blockbooking wurde es notwendig, jeden Film einzeln zu verkaufen. Die Folge davon waren weniger, aber teurer produzierte Filme.

Der Weltkrieg, der 1945 endete, hatte auch seinen Einfluss auf Hollywood. In den Vierzigern eröffnete das Pentagon ein Büro der Armee in Hollywood. Ziel des Pentagons war es, den Krieg bis 1945 und weitere militärische Interventionen danach zu idealisieren und neue Rekruten für die Armee zu gewinnen. Gleichzeitig beteiligte sich Hollywood aktiv am Kriegsgeschehen, indem es Stars an die Front schickte und Filmtechniker, Kameramänner und Veteranen als Kriegsberichterstatter einsetzte.

„This link dates back to 1942: After Franklin D Roosevelt invited the major film makers of the time to the White House, including John Ford and Frank Capra, in order to commission dozens of films from the standpoint of the country's psychological call-to-arms, the War Ministry set up a partnership bureau in Hollywood. The advent of the Cold War was then marked in 1947 by establishing a permanent office, which consisted of setting up a certain number of organizations devoted to US security against the backdrop of the fight against the Soviet threat.“⁴⁹

1950 bricht der Koreakrieg aus und amerikanische Truppen werden entsendet. Der Ausbruch des Krieges mit der intensiven Unterstützung Nordkoreas durch die Sowjetunion und die Volksrepublik China leitete die Westmächte dazu, dem als monolithisch angesehenen Ostblock außenpolitische Grenzen zu zeigen.⁵⁰

1951 gründet Senator McCarthy den „Untersuchungsausschuss für unamerikanische Umtriebe (HUAC)“. Der Ausschuss hat das Ziel der Diffamierung und Verfolgung politischer Gegner, besonders Linksintellektueller und Kommunisten.⁵¹

Im selben Jahr entscheidet ein kalifornisches Berufungsgericht, dass homosexuelle Männer auch dann inhaftiert werden können, wenn sie keine Straftat begangen haben.⁵²

⁴⁹ Vgl. Valantin, 2005, S.6

⁵⁰ Vgl. Bericht Blanks an Adenauer 13.06.1951

⁵¹ Vgl. Behrens, 1988, S.53

⁵² Vgl. „Thirteen Amendment of the Constitution of the United States: Consummation to Abolition and key to the fourteenth Amendment.“ California Law Review 39, 1951

4 Die Person Tennessee Williams im Spiegel seiner Stücke

„Niemand schrieb ich über ein Laster, was ich nicht an mir selbst beobachtet habe.“
Tennessee Williams⁵³



Abbildung 4: Tennessee Williams

*„All of the material comes from the back of my head right through my fingers, must be electric power.“*⁵⁴

So beschreibt Tennessee Williams die Geburt seiner Figuren. Nun gilt es herauszufinden, was in diesem Kopf vorging, der Figuren, wie Stanley Kowalski, Stella Du Boi und Big Daddy erschuf. Wer war Tennessee Williams?

Cornelius Coffin Williams gehörte zu einer angesehenen Familie in Tennessee⁵⁵. Als er im Spanisch-Amerikanischen Krieg diente, entdeckte er seine Leidenschaft für das Trinken, das Glücksspiel und die Frauen. Dieser Zustand wurde nach seiner Hochzeit

⁵³ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Sünden“, 2011

⁵⁴ Vgl. Dokumentation: „Tennessee Williams: Wounded Genius“, 1998

⁵⁵ „Cornelius Coffin Williams was born in Knoxville, Tennessee, to an old Tennessee family. His father was Thomas Lanier Williams, who traced his lineage to French Huguenots; his mother, Isabel Coffin, was descended from colonists who settled Virginia.“ Vgl. Smith/Heintzelman, 2005, S.376

mit Edwina Estelle Dakin noch viel extremer. Seine Laster wurden zum Stadtgespräch in Columbus⁵⁶.

„... *loud, hard drinking, a ladiesman.*“⁵⁷

Seine Frau Edwina Dakin Williams ignorierte das Fehlverhalten ihres Mannes.

Edwina war die Tochter eines Pfarrers aus Ohio und so sollte die Religion und die Ehrfurcht vor Gott immer eine große Rolle spielen in ihrem Leben und auch in der Erziehung ihrer Kinder. Sie entwickelte früh ein Interesse an kreativen Ausdrucksmöglichkeiten, wie Tanz und Gesang, aber ihre eigentliche Leidenschaft war die Schauspielerei, in der sie allerdings nie erfolgreich war⁵⁸.

Am 16. März 1911 bekamen die beiden einen Sohn. Thomas Lanier Williams, benannt nach seinem Großvater, mütterlicherseits. Es war ihr zweites Kind. Seine Schwester, Rose Isabel Williams, kam 16 Monate früher zur Welt.

Seine frühe Kindheit verbrachte Williams im Pfarrhaus seiner Großeltern, in Mississippi, zu denen er eine sehr starke Bindung hatte.

*„Meine ersten acht Lebensjahre waren die unschuldig- fröhlichsten meines Lebens, dank des äußerst harmonischen Familienlebens meiner Geliebten Großeltern, bei denen wir (Williams und seine Schwester, Rose) wohnten“*⁵⁹

So beschreibt Williams das Zusammenleben mit seinen Großeltern in seinen Memoiren.

Colby Kullman von der Universität von Mississippi unterstützt diese Aussage von Williams, indem er sagt, dass Williams Großeltern die Helden seines Lebens waren. Für Kullman ist klar, dass Großmutter und Großvater ihn aufbauten, so dass er ein Künstler werden konnte, denn sein Vater half ihm da nicht. Für ihn war er ein Weichling.

Mit fünf Jahren erkrankte er an einer lebensgefährlichen Diphtherie, die zu einer zweijährigen Paralyse seiner Beine führte. Durch die Krankheit konnte er ein Jahr lang nicht

⁵⁶ „(...)he volunteered to serve in the Spanish-American War, during which he acquired a taste for drinking, gambling, and women. ...By 1910 his lifestyle, specifically his drinking and gambling, became a topic of public interest in Columbus.“ Vgl. Smith/Heitzelman, 2005, S.377

⁵⁷ Vgl. Dokumentation: „Tennessee Williams: Wounded Genius“, 1998

⁵⁸ „Although she nursed a secret ambition to become an actress, her most successful performance was that of a quintessential Southern belle.“ Vgl. Smith/Heitzelman, 2005, S.377

⁵⁹ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

zur Schule gehen, so, berichtet Kullman, las er die Bücher in der Bibliothek seines Großvaters. Für Kullman ist es erstaunlich, dass er in diesem Alter schon in der Lage war Werke von Shakespeare und Dickens und die Bibel zu absorbieren.⁶⁰

Die Krankheit prägte Williams. Später würde er folgendes über sie sagen:

„Die Krankheit veränderte mein Wesen ebenso radikal, wie meine körperliche Verfassung (...) Während dieser Periode legte die übergroße Besorgtheit meiner Mutter den Keim zu einem Weichling in mich (...) Ich entwickelte mich zu einem völlig aus der Art geschlagenen Mitglied der Familie.“⁶¹

1918 zog die Williams Familie nach St.Louis, da Cornelius dort einen Job in der Schuhfabrik angenommen hatte. Sein Bruder, Dakin, wurde geboren und die finanzielle Lage der Familie wurde immer schwieriger. Auch der Zustand, dass die Familie nun in einer Wohnung miteinander auskommen musste, erzeugte Spannungen. Edwina und Cornelius waren nun gezwungen auf engstem Raum miteinander zu leben. In Columbus haben sie sich selten gesehen, da Cornelius, als Handelsvertreter die meiste Zeit auf Reisen und selten zu Hause war.

„The marriage was a marriage made in hell. And he was happiest out on the road, with the boys playing pocker and probably duddeling a little bit with the ladies too at the evening“⁶²

Williams hasste St Louis und seine neue Schule, die er mit einem Gefängnis verglich.⁶³

In seinen Memoiren nannte er es einen „tragischen Umzug“. Er beschreibt, dass weder seine Schwester Rose, noch er sich mit dem Gedanken abfinden konnten in einer Mittel Westlichen Stadt zu leben. Williams berichtet, dass sie in der Schule, wegen ihres Südstaaten Akzents gehänselt wurden. Außerdem sticht Williams heraus, dass seine Familie im Süden nie wegen ökonomischen Lage benachteiligt worden, ganz im Gegenteil genossen sie Anerkennung dadurch, dass sie mit dem lokalen Pfarrer verwand waren.⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

⁶¹ Vgl. Williams, 1977, S.24 f.

⁶² Lyle Leverich (Autor der Biographie „Tom“ Tennessee Williams)

Vgl. Dokumentation: „Wounded Genius“, 1998

⁶³ Vgl. Williams, 1977, S.34

⁶⁴ Vgl. Williams, 1977, S.35

„(...) in St. Louis we suddenly discovered that there were two kinds of people, the rich and the poor, and that we belonged more to the later(...) If I had been born to this situation, I might not have resented it so deeply. But it was forced on my consciousness at the most sensitive age of childhood. It produced a shock and rebellion that has grown into an inherent part of my work(...) I am glad that I received this bitter education, for I dont think any writer has much purpose back of him unless he feels bitterly the inequities of the society he lives in.“⁶⁵

Cornelius Williams, der nun öfter zu Hause war, stellte mit Unbehagen fest, dass sein Sohn, eher nach seiner Mutter kam und nicht nach seinem Vater. Er erkannte die sensible Art seines Sohnes und deutete dies als Schwäche.

„For a boy who was shy to the point of pain and sensitiv, to what then might have been called a feminicy, he was also brutalized by school boys and that was reinforced at home, because his father could`nt stand the fact that he didnt turn into a football hero. The boy preffered to read poetry.“⁶⁶

Er verheimlichte die Abneigung gegenüber seinem Sohn nicht, sondern ließ ihn zu jederzeit spüren, dass er ihn als Sohn nicht akzeptierte. Williams Bruder, Dakin, schreibt in der Biographie über seinen Bruder folgendes:

„Our father, C.C., generally hated and abused Tom during his childhood and adolescence, C.C. called Tom a sissy, a „Miss Nancy“. During this period my mother sheltered Tom from his fathers wrath and fought monthly battles with C.C. over the bills occasioned by any expenditures for Toms closing and education.“

Williams litt unter der Tatsache, dass er die Zuneigung seines Vaters nicht gewinnen konnte, er beneidete seinen Bruder, der positive Aufmerksamkeit von seinem Vater bekam.

„Early on, my brother resented the fact that my father loved me and disliked him(...) So there was sort of a sibling rivalry . . . early, my brother was jealous of me because my father would pick me up and hold me.“⁶⁷

Williams dominanter Vater war die Vorlage für mindestens zwei Figuren in seinen Werken, Big Daddy aus „Die Katze auf dem heißen Blechdach“ und Boss Finley aus

⁶⁵ Vgl. Williams, 2009, S.66

⁶⁶ Donald Spoto (Biograph)Vgl. Dokumentnation:“ Tennessee Williams:Wounded Genius“, 1998

⁶⁷ Vgl. Bray, 1995, S.2

„Süßer Vogel Jugend.“. Wie auch Williams, hatten die Söhne von Big Daddy und Boss Finely, ein zwiegespaltenes Verhältnis zu ihren Vätern, auf der einen Seite hassten sie ihre Väter und auf der anderen Seite liebten sie sie.



Abbildung 5: links: Paul Newman als Brick, rechts: Burl Ives als Big Daddy

Doch Cornelius war nicht nur in den Stücken, sondern er inspirierte Williams auch zu dem Titel „Cat on a Hot Tin Roof“.

„My father had the great gift of phrase, also a great gift for idiom(...) The title „Cat on a Hot Tin Roof“ for instance, was a favorite phrase of my fathers. When he would come home at night he would say „Edwina, cut it out! You are making me nervous like a cat on a cat on a hot in roof.“ When she was done approaching him for his condition when he came into the door.“⁶⁸

Edwina Williams war manipulativ und warnte ihre Kinder ständig vor Männern wie ihrem Vater. Außerdem drohte sie oft damit, dass jedes Fehlverhalten von Gott bestraft werden würde.⁶⁹ Sie verabscheute das Verhalten ihres Mannes in jeder Hinsicht, nicht nur seine Laster bezüglich Alkohols und Glückspiel, auch was die Sexualität betraf hatten sie sehr unterschiedliche Einstellungen.

„My mother thought sex was very dirty, and my father was eager to get it as much as he could, wherever he could get it.“⁷⁰

⁶⁸ Tennessee Williams in dem Film „The History of Tennessee Williams“

⁶⁹ Vgl. Dokumentnation:“ Tennessee Williams:Wounded Genius“, 1998

⁷⁰ Vgl. Bray, 1995, S.2



Abbildung 6: Edwina Williams

„She was terrified of sex. She used to scream every time she had sex with my father. And we children were terrified. We'd run out in the streets and the neighbors would take us in.“⁷¹

Williams bekam schon sehr früh alle Gefühlslagen seiner Mutter mit. Er musste früh verstehen, dass die Psyche des Menschen kompliziert ist. Ihre Hysterie und der Wahnsinn, den sie mit den Jahren entwickelte⁷², gaben ihr eine außergewöhnliche Aura, die Tennessee nie ganz ergründen konnte und die sich auch in den Figuren seiner Stücke widerspiegelt.

„She had the gift of gab. I must say she contributed a lot to my writing- her forms of expression, for example. And that underlying hysteria gave her great eloquence. I still find her totally mystifying- and frightening. It's best we stay away from our mothers.“⁷³

Mit den Jahren fing Williams, der unter dem starken Willen seiner Mutter litt, an immer mehr Verständnis für das Verhalten seines Vaters aufzubringen, der sich, um Konfrontationen mit seiner Frau auszuweichen, immer mehr seiner Alkoholsucht und im Glücksspiel verlor.

„Tom actually felt that it was my mother, Edwina, who was to blame for my father's unhappy domestic situation.“

⁷¹ Vgl. Rader, 1981, S.1

⁷² „(...)she (mother)believed she had a horse living with her in her room. She didn't like its presence at all, and she complained bitterly about this imaginary horse that moved into the place with her.“

Vgl. Rader, 1981, S.1

⁷³ Vgl. Berkvist , 1975, S.2

So berichtet sein Bruder, Dakin, sich beziehend auf einen Brief, den er von Tennessee erhielt.

„(...)saying in essence that C.C. was completely normal, sex-loving male who had fallen into a hothouse of Victorian prudishness. According to Tom, Dad would have been completely justified in doing to Edwina exactly what the father had done to the mother in „The Glass Menagerie““

Was bedeuten würde seine Frau zu verlassen. Williams deutet damit an, dass es das Beste für seine Eltern gewesen wäre sich zu trennen. Diese Wunschvorstellung hat er in „Die Glasmenagerie“ umgesetzt.

Die einzige Person, der er sich öffnen konnte, und die ihn genau so verstand und annahm wie er war, war seine Schwester Rose. Zu ihr hatte er ein sehr enges Verhältnis. Sie verband ein hohes imaginäres Vermögen.⁷⁴

„Rose was his one really great love.“⁷⁵

Schon von Kindesbeinen auf waren sie ein unzertrennliches Duo. Genau wie Williams war Rose sensibel und verwundbar. So brachten die unerfreulichen Ereignisse zu Hause Rose dazu, sich mehr und mehr, weg von der realen Welt in ihre eigene Welt zu flüchten. Anzeichen für ihre mentalen Probleme, waren hysterische Weinkrämpfe und aggressive Ausbrüche⁷⁶.

Margaret Bradham Thornton, Herausgeberin der Tennessee Williams Tagebücher fasste es folgendermaßen zusammen:

„Seine Schwester begann an Schizophrenie zu leiden, Dementia Praecox, wie man es damals nannte. Immer wieder hatte sie schwere und gewaltsame Anfälle und sie sprach in einer Art und Weise, die wirklich furchterregend war. Sie sprach über Sex und das tat man in dieser Zeit, als Junge Frau nicht.“

⁷⁴ „(...)a highly imaginative Child (Rose)(...)“ Vgl. Smith/Heintzelman, 2005, S.378

⁷⁵ Lyle Leverich Vgl. Dokumentation:“ Tennessee Williams:Wounded Genius“, 1998

⁷⁶ Vgl. Dokumentation:“ Tennessee Williams:Wounded Genius“, 1998



Abbildung 7: Rose Williams

Ein Schlüsselerlebnis brachte Rose` Eltern dazu sie in eine psychiatrische Klinik eizuliefern. Von diesem berichtet Dakin Williams⁷⁷:

„My brother met her coming down the stairs an said „I never want to see your ugly face again“and that was a dramastic blow, because my sister at that time was just wavering, between sanity and incenety and the next day she took a carpetknife and ran after my father with it.“

Es war später die Entscheidung der Mutter eine Lobotomie bei Rose vornehmen zu lassen. Sie entschied sich für diesen riskanten und schwerwiegenden Eingriff, weil sie das Verhalten ihrer Tochter nicht ertragen konnte.

„Mother chose to have Rose’s lobotomy done. My father didn’t want it. In fact, he cried. It’s the only time I saw him cry. He was in a state of sorrow when he learned that the operation had been performed(...)Miss Rose expressed herself with great eloquence, but she said things that shocked Mother. I remember when I went to visit her at Farmington, where the state sanatorium was. Rose loved to shock Mother. She had great inner resentment towards her, because Mother had imposed this monolithic puritanism on her during adolescence. Rose said, “Mother, you know we girls at All Saints College, we used to abuse ourselves with altar candles we stole from the chapel.” And Mother screamed like a peacock! She rushed to the head doctor, and she said, “Do anything, anything to shut her up!” Just like Mrs. Venable, you know, except

⁷⁷ Vgl. Dokumentnation:“ Tennessee Williams:Wounded Genius“, 1998

*that Mother wasn't as cruel as Mrs. Venable, poor bitch. Whatever Mother did, she didn't know what she was doing.*⁷⁸

Williams wurde zutiefst durch die Ereignisse mit seiner Schwester erschüttert. Sein Leben lang wird er Angst, davor haben, wie seine Schwester, nicht mehr Herr seiner Sinne zu sein. Die grausame Tat an seiner Schwester wird für ihn das traumatischste Erlebnis seines Lebens und ist nur in seinen Stücken kompensierbar. Rose ist in der zarten und empfindlichen Laura in „The Glassmenagerie“ zu finden und in „Suddenly, Last Summer“⁷⁹ wird von einer jungen Frau erzählt, die in eine Nervenklinik eingeliefert wird, durch ein Erlebnis traumatisiert, ihre Erinnerung verliert und aggressive und hysterische Ausbrüche hat. Ihre bestimmende Tante fordert, dass eine Lobotomie bei ihr durchgeführt wird.

*„I was at the University of Iowa, and they just wrote me what happened. I didn't know anything about the operation. I'd never heard of a lobotomy. Mother was saying that it was bound to be a great success. Now, of course, it's been exposed as a very bad procedure that isn't practiced anymore. But it didn't embitter me against my mother. It saddened me a great deal because my sister and I cared for each other. I cared for her more than I did my mother. But it didn't embitter me against Miss Edwina. No, I just thought she was an almost criminally foolish woman.*⁸⁰

Mit 19 begann Williams an der Universität von Missouri zu studieren, aber sein Vater meinte Schriftstellerei sei reine Zeitverschwendung⁸¹. Also wurde Williams exmatrikuliert, damit er in der Schuhfabrik, in der sein Vater arbeitete, als Sekretär anfangen konnte.⁸²

Williams, der drei Jahre in der „International Shoe Company“ arbeitete, wird sich später auf diese Episode in seinem Leben als „season in hell“ beziehen. Er findet, dass diese „unbeschreibliche Folter“, wie er die Zeit in der Schuhfabrik beschreibt, aber auch sehr wertvoll für ihn, als Schriftsteller war. Die Erfahrung, als ein Kleinverdiener⁸³, floss später in dem Charakter von Tom, dem autobiographischen Held von „The Glass Menagerie“, ein.

⁷⁸ Vgl. Rader, 1981, S.2

⁷⁹ Vgl. „Suddenly, Last Summer“ (1959)

⁸⁰ Vgl. Rader, 1981, S.2

⁸¹ Vgl. Margaret Bradham Thornton, Tennessee Williams, Süden ist überall

⁸² Vgl. Phillips, 1980, S.40

⁸³ Er verdiente 65 Dollar im Monat - Vgl. Phillips, 1980, S.40

Sein Schreiben musste Williams nun auf die nächtlichen Stunden verlegen, da er tagsüber arbeitete.

„When I came home from work I would tank up on black coffee so I would remain awake most of the night, writing short stories which I could not sell. Gradually my health broke down. One day, coming home from work, I collapsed and was removed to a hospital. The doctor said I couldn't go back to the shoe company.“⁸⁴

Das nächtliche Schreiben, das Williams' gesundheitlichen Zusammenbruch bewirkte, verschaffte Williams nun den glücklichen Umstand, nicht mehr länger in der Schuhfabrik arbeiten zu müssen und er schrieb sich an der Universität in Washington ein. 1936 gewann er 25 Dollar, als er den ersten Platz bei einem Poesie Wettbewerb machte, zum ersten Mal hatte Williams das Gefühl, dass er mit seiner Schreiberei wirklich etwas erreichen könnte.⁸⁵ Er reichte eines seiner Stücke bei einem Drama Wettbewerb seiner Universität ein. Als er erfuhr, dass er den vierten Platz gemacht hatte, schrie er seinen Professor an, brach sein Studium ab und verließ die Universität.

In seinen Tagebüchern schreibt er über diese Zeit:

„I feel empty angry and bored, I wonder if I end up like Rose.“⁸⁶

Aber er gab nicht auf. Er begann ein erneutes Studium an der Universität von Iowa. Dieses Studium schloss er auch ab und nannte sich fortan Tennessee Williams und nicht mehr Thomas Lanier Williams.

Nach seinem Abschluss, beschließt Tennessee sein Elternhaus zu verlassen und zieht im Dezember 1938 nach New Orleans ins Frensch Quater. Dort lebte er immer wieder bis 1983.

Kenneth Holditch, ein Tennessee Williams-Forscher, berichtet, dass Tennessee Williams sagte:

„Je weiter man in Amerika in den Süden geht um so zuträglicher wird das Klima. Wie ein Vogel suchte ich ein zuträglicheres Klima und fand es in New Orleans und auch Key West.(...)Hier fand ich die Freiheit, die ich brauchte. Sie versetzte meiner

⁸⁴ Vgl. Williams, 1977, S.42

⁸⁵ Vgl. Williams, 1977, S.53

⁸⁶ Vgl. Williams,2007, S.5

puritanischen Natur einen Schock und gab mir die Themen über die ich seitdem schreibe.“

Die beiden Orte die ihn am meisten beeinflussten sind laut Holditch New Orleans und das Mississippi Delta, vor allem Clarksdale. Die wichtigsten seiner Stücke, die im Delta spielen sind „Endstation Sehnsucht“, dass sich aufs Delta und Moonlake bezieht, „Die Katze auf dem heißen Blechdach“, „Orpheus steigt herab“ verfilmt als „Der Mann in der Schlangenhaut“.⁸⁷

„All seine Stücke scheinen sich auf eine kleine enge Welt zu konzentrieren, auf Mississippi Delta. Doch taucht von Außen stets eine größere Welt auf, die Überhand zu nehmen droht. Das ist das einer der Gründe, warum seine Stücke so faszinierend sind, sie spielen nicht nur im tiefen Süden von Amerika, sondern in einer Globalen Welt(…)“

So Colby Kullman⁸⁸ über den Inhalt seiner Stücke.

Nicht nur örtlich gesehen sind seine Stücke von den Südstaaten Amerikas beeinflusst, auch inhaltlich ließ er sich von der Geschichte der Südstaaten und deren Bewohner inspirieren. Jodie Markell, die Williams Drehbuch zu „The Loss of a Teardrop Diamont“⁸⁹ verfilmte sagte folgendes:

„Er schrieb oft über das „In Ungnade fallen“. Er bezog sich damit auf den Amerikanischen Bürgerkrieg, den der Süden verlor. Ein Teil des Südens starb damit. Bis heute tragen die Bewohner des Südens eine Art Traurigkeit mit sich. Es ist etwas verloren gegangen, über das politische hinaus. Williams sagte, dass einer der Gründe, warum er über den Süden schrieb, die Lügen und Laster waren, die den alten Süden untergehen ließen. Das und die Gier interessierten ihn.“ Jodie Markell, Regisseurin (The Loss of a Teardrop Diamont)“⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

⁸⁸ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

⁸⁹ Jodie Markell (Loss of a teardrop diamont) Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

⁹⁰ Jodie Markell (Loss of a teardrop diamont) Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

4.1 Plastisches Theater

Tennessee Williams beschreibt in den Anmerkungen zu seinem ersten Broadway Stück „Die Glasmenagerie“ folgendes:

„Die Glasmenagerie ist ein „Spiel der Erinnerung“ und kann deshalb sehr frei von allen Theaterkonventionen aufgeführt werden. Wegen des höchst delikaten und zarten Materials, aus dem das Stück gebildet ist, spielen die atmosphärischen Details und szenischen Freiheiten eine außerordentliche Rolle. Expressionismus und alle anderen unkonventionelle Datentechniken haben als Ziel die Annäherung an eine bestimmte Wahrheit. Die Verwendung unkonventioneller Techniken in einem Stück geschieht also nicht, oder sollte es wenigstens nicht, um sich aus der Verantwortung gegenüber der Wirklichkeit zu stehlen, (...) sondern ist der Versuch, (...) einen besseren Zugang dazu zu finden (...) Heutzutage sollte jedermann wissen, (...) dass die Wahrheit, das Leben oder die Wirklichkeit eine organische Sache sind, die von der poetischen Vorstellungskraft im wesentlichen eigentlich nur durch die Übertragung dargestellt und angeregt werden können, indem sie in andere Formen verwandelt werden als die, welche uns geläufig sind.

Diese Anmerkungen sind nicht als Einleitung zu diesem speziellen Stück zu verstehen. Sie sollen der Konzeption eines neuen, plastischen Theaters dienlich sein, das den Platz des verbrauchten Theaters mit seinen realistischen Konventionen einnehmen muss, wenn das Theater lebendiger Teil unserer Kultur bleiben will.“⁹¹

Williams bezieht sich auf ein Drama, das mehr ist als nur ein Abbild der Realität. Er stellt fest, dass das ideale Theater mehr Gebrauch von der Bühnenkunst machen sollte um den Zuschauer im Theater eine Erfahrung machen zu lassen, die mächtiger ist als die Realität.

Auch wenn Williams das „plastische Theater“, nach dem Stück „Die Glasmenagerie“, nie wieder öffentlich diskutiert hat, wurde er als ein Autor gehandelt, dessen Stücke in ihrer Sprache sehr lyrisch und poetisch waren, in ihrer Ausführung sehr malerisch und bildnerisch und in der Dramaturgie filmisch.⁹²

⁹¹ Vgl. Williams, 1987, S.6-7

⁹² Vgl. Boxill, 1987, S.23-24

"The 'new plastic theatre' must make full use of all the resources of the contemporary stage—language, action, scenery, music, costume, sound, lighting—and bind them into an artistic unity conceived by the playwright"⁹³

„To express his universal truths Williams created what he termed plastic theater, a distinctive new style of drama. He insisted that setting, properties, music, sound, and visual effects—all the elements of staging—must combine to reflect and enhance the action, theme, characters, and language.“⁹⁴

Mehr als ein Stück zu schreiben, kreiert Williams ein Stück. Er konstruiert ein Drama und lässt es somit über seine geschriebene Form hinauswachsen. Es ist also die Spannung zwischen dem geschriebenen und dem Dargestellten, die eine plastische Theatererfahrung erzeugen. Genau wie der Betrachter einer plastischen Zeichnung, hat der Theaterbesucher ein Drei-Dimensionales Erlebnis von einer Zwei-Dimensionalen Arbeit. So erfährt der Theaterbesucher im plastischen Theater eine Wirklichkeit, die jenseits eines Abbildes des eigentlichen Lebens ist.⁹⁵

⁹³ Vgl. Boxill, 1987, S. 23-34

⁹⁴ Vgl. Griffin, 1995, S.22

⁹⁵ Vgl. Kramer, 2002, S.13

4.2 Dramen von Tennessee Williams auf der Leinwand

Tennessee Williams war 27 als er das erste Mal Hollywood besuchte und nur elf Jahre später arbeitete er für genau diese Studios, als er dem Regisseur Irving Rapper und dem Produzenten Jerry Wald half das Stück „The Glass Menagerie“ für die Leinwand zu adaptieren.⁹⁶



Abbildung 8: "The Glass Menagerie" 1950

Insgesamt wurden sechzehn seiner Stücke verfilmt, kein anderer amerikanischer Dramatiker hat je so viele seiner Stücke verfilmt⁹⁷. Auch wenn Williams, im Gegensatz zur Hollywood Film Industrie der späten Vierziger, die leichtbekömmliche Kost für das breite Publikum produzierte, eine viel komplexere Vorstellung von der menschlichen Beschaffenheit hatte.

„He is the nightmare merchant of Broadway, writer of Orpheus Descending (murder by blowtorch), A Streetcar Named Desire (raoe, nymphomania, homosexuality), Cat on a Hot Tin Roof (drug addiction, catration, syphilis), Suddenly, Last Summer (homosexuality, cannibalism), and The Night of the Iguana (masturbation, underwear fetihism, coprophagy).“⁹⁸ (Ted Kalem, Kritiker)

1954, nachdem Williams einige Erfahrung im Filmgeschäft machen konnte bezog er sich auf Audrey Wood, die sagte:

⁹⁶ Vgl. Palmer/Bray, 2009, S.15

⁹⁷ Vgl. Kolin, 1998, S.249

⁹⁸ Alle dieser Theaterstücke wurden auch verfilmt. Vgl. Palmer/Bray, 2009, S. 12

„Films are more lasting than play productions and I'm afraid that my plays will be remembered mostly by films made of them, and for that reason it is terribly important to me that I should get as much artist's control as possible in all film contracts.“⁹⁹

Also fand Williams heraus mit wem er in der Studiohierarchie sprechen musste um gewisse Entscheidungen zu forcieren.

Zu seinen erfolgreichsten Verfilmungen, in Bezug auf die Besucherzahlen, gehören „Endstation Sehnsucht“¹⁰⁰ von 1951 und „Die Katze auf dem heißen Belchdach“ von 1958. Beide Filme wurden mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet. Auch finanziell erfolgreich waren „Die tätowierte Rose“ von 1955, „Baby Doll“ von 1956¹⁰¹, „Plötzlich, Letzten Sommer“¹⁰² von 1959 und „Süßer Vogel Jugend“ von 1962. Weniger Zuschauer besuchten 1959 „Der Mann in der Schlangenhaut“, „Sommer und Rauch“ von 1961 und „Zeit der Anpassung“ von 1962. Williams verstand die Macht, die Filmadaptionen seinen Stücken geben konnten, in Bezug darauf, dass Filmproduktionen in ihrer Zeit eingefroren und immer wieder ansehbar sind und auch ein viel breiteres Publikum als das Theater erreichen können. Williams wollte in den Prozess der Adaption mit einbezogen werden.¹⁰³



Abbildung 9: Filmplakate zu Tennessee Williams Verfilmungen

⁹⁹ Vgl. Palmer/Bray, 2009, S.25

¹⁰⁰ (4.250.000 Dollar) Vgl. Vielhaber, 2012, S.214

¹⁰¹ Baby Doll basiert auf früheren Kurzgeschichten von T.W. und war von Anfang an als Filmdrehbuch gedacht. Vgl. Tischler, 2000, S.12

¹⁰² T.W. kritisierte, dass sein allegorisches Drama in einen unglaubwürdigen Film verwandelt wurde, aber Kritiker Maurice Yacowar lobte den film als „one of the best free adaptations of modern drama“. Vgl. Erskine/Welsh, 2000, S.332

¹⁰³ Vgl. Palmer/ Bray, 2009, S.22

5 A Streetcar Named Desire

5.1 Entstehung des Dramas

In New Orleans hatten die Straßenbahnen keine Nummern, sondern Namen. „Desire“ – hieß die Straßenbahn, die vor Tennessee Williams Tür, in der Royal Street fuhr.¹⁰⁴ Diese Straßenbahn sollte der Namensgeber für dieses Stück sein, das in New Orleans spielt. Die Inspiration für das Stück war jedoch seine Schwester, Rose, die sehr verliebt in einen jungen Mann von der Schuhfabrik war, in der ihr Vater arbeitete. Dieser junge Herr hatte sogar die Intention sie zu heiraten, entschied sich jedoch um, aufgrund der schlechten Reputation ihres Vaters. Durch diese Umstände hatte Williams die Vision einer Frau, mittleren Alters, die am Fenster sitzt, verlassen von dem Mann, der vorhatte sie zu heiraten.¹⁰⁵

Für Tennessee Williams ist „A Streetcar Named Desire“ das bedeutendste Stück: „It said everything I have to say.“¹⁰⁶ Filmhistoriker¹⁰⁷, Biographen und auch Elia Kazan¹⁰⁸ werden später sagen, dass es Williams selber ist, der sich in den Figuren wiederfindet.

„This is a story about a stud, who beats up his pregnant wife, rapes his sister in law(...) I mean people have never seen something like this on stage.“

¹⁰⁴ Behlmer, Rudy „(...) er erinnert sich an seine Zeit in New Orleans, als er dort gearbeitet hatte. Er wohnte in der Royal Street, im oberen Stockwerk. Es gab zwei Straßenbahnen, die durch die Royal Street führen. Die eine hieß „Sehnsucht“, die andere „Friedhöfe“. Vgl. Dokumentation: „A Streetcar on Broadway“, 2006

¹⁰⁵ „I believe I was thinking of my sister, because she was madly in love with some young man at the International Shoe Company who paid her court(...) He had his ear bit off in a poker fight! It had to be restored. They had to take cartilage from his ribs, and skin off his ass, and they reproduced something that looked like a small cauliflower attached to the side of his head! So any time anybody would get into the elevator with my father, he'd scowl, and people would start giggling. That was when the young man stopped calling on Rose. He knew the giggling had gone too far and gotten into the newspapers(...) I simply had the vision of a woman in her late youth. She was sitting in a chair all alone by a window with the moonlight streaming in on her desolate face, and she'd been stood up by the man she planned to marry.“ Vgl. Rader, 1981, S.2

¹⁰⁶ Vgl. Kolin, 1998, S.2

¹⁰⁷ Behlmer, Rudy: „(...) die Beziehung zu seiner Mutter inspirierte ihn zu Blanche, hauptsächlich wegen ihrer Art zu reden(...) Und natürlich er selber. In TW steckt viel von Blanche.“ Vgl. Dokumentation: „A Streetcar on Broadway“, 2006

¹⁰⁸ Kazan, Elia: „Das Stück ist über Blanche, eine Reflexion von Tennessee Williams“ Vgl. Dokumentation: „A Streetcar on Broadway“, 2006

So äußerte sich Leverich in einer Dokumentation über das Stück. Der Stoff der behandelt wurde war für die Zeit in der es aufgeführt werden sollte, Ende der vierziger Jahre in Amerika, recht gewagt, da man nicht wusste, wie die Öffentlichkeit auf diese Themen reagieren würde.

Es ging Williams nicht um die Provokation, sondern darum menschliche Verhaltensweisen aufzuzeigen, in die Seele eines Menschen zu gucken.¹⁰⁹ „I (Kim Hunter) asked him (Tennessee Williams) what would you consider the theme of the play and he said:

„Well, I think it is a plea for the understanding of the delicate people“ and I think the plea is also to understand him.“¹¹⁰

5.2 Broadway

Die erste, die das Stück zu lesen bekam, war Williams Agentin, Audrey Wood, gleichzeitig eine sehr enge Vertraute von ihm. Diese schickte es zu Irene Selznick, Tochter von Louis B. Meyer und Ex-Frau von David O. Selznick. Irene Selznick war zu der Zeit noch völlig unerfahren mit Theaterproduktionen und so machte sie sich zunächst auf die Suche nach einem Regisseur. Sie fand, dass Elia Kazan genau der Richtige für diesen Job sei. Er hatte zuvor „Alle meine Söhne“ von Arthur Miller inszeniert und außerdem war er ein Kinoregisseur. Seine Frau, Molly Kazan, selber Autorin, las es noch vor Kazan und legte es ihrem Mann ans Herz, der nach einigem Zögern, die Regie für das Bühnendrama übernahm.¹¹¹

Elia Kazan

Michael Ciment spricht Elia Kazan die Rolle eines einflussreichen Neuerers zu, der die Filmgeschichte maßgeblich beeinflusst hat. Dabei streicht er Kazans Bemühen um die Unabhängigkeit des Regisseurs in der Produktion heraus.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Dokumentation: „Wounded Genius“, 1998

¹¹⁰ Vgl. Dokumentation: „Wounded Genius“, 1998

¹¹¹ Schikel, Richard (Autor-Elia Kazan, A biography) Vgl. Dokumentation: „A Streetcar on Broadway“, 2006

¹¹² Vgl. Ciment, 1974, S.7

Elia Kazan wollte, nach eigenen Angaben immer Regisseur werden, doch so beschreibt er in einem Interview, war es in dem Jahr 1932, in dem er seinen Abschluss machte nicht leicht in das Filmgeschäft zu kommen. Also nahm Kazan das Angebot einer Theatergruppe, namens „Group Theatre“, die ihn als Schauspieler wollten, an.

Die Mitglieder der „Group Theatre“ waren Stanislawski¹¹³ Anhänger, sie bezeichneten sich selber, als „psychologische Realisten“. Es war auch eine politische Gruppierung. „Sie hatten sich dem linksorientierten sozial-engagierten Theater verschrieben.“¹¹⁴ In ihren Stücken ging es meistens um die Arbeiterklasse, zum Teil realistisch, zum expressionistisch oder poetisch¹¹⁵.

Die Gruppe beeinflusste Kazans Stil und seine Ideale. Aber innerlich hatte er stets den Drang Filmregisseur zu werden, also ging er nach Hollywood, zunächst als Schauspieler¹¹⁶. Später sagt Kazan über die Schauspielerei, dass sie die Grundlage für seine Art und Weise Regie zu führen war.

„I learned to be not afraid of actors, I was confident with them. They weren't foreign people to me.“¹¹⁷

Seine ersten Regieversuche machte Kazan in der „group of theatre“¹¹⁸.

Den kommerziellen Weg schlug er dann im Jahr 1942 ein, indem er am Broadway das Stück „Cafe Crown“ inszenierte. Sein Filmregiedebüt gab er im Jahr 1943 mit dem Film „A Tree grows in Brooklyn“, für den er gute Kritiken, aufgrund der authentischen Darstellung der Charaktere bekam.¹¹⁹

Schon bei seinem ersten Film wandte er an, was später die „actors theory“ genannt werden sollte, an. Er benutzte den persönlichen Hintergrund der Schauspieler für die Darstellung des Charakters, den sie im Film verkörpern.¹²⁰

1947 gründete Kazan, zusammen mit Cheryl Crawford und Robert Lewis das „Actors Studio“¹²¹. Zu dem Zeitpunkt als er das Angebot zu „A Streetcar Named Desire“ annahm, hatte er das „method acting“ in Hollywood und auch am Broadway¹²² etabliert.

¹¹³ „Stanislawskis Ausgangspunkte und Ziele waren das illusionistische Theater, das Abbilden von Realität und Wirklichkeit im Theater und das Verbergen des Künstlerischen durch Kunst“ Vgl. Karlegger, 2007, S.3

¹¹⁴ Vgl. Dokumentation: „Elia Kazan, Reise eines Regisseurs, 2006

¹¹⁵ Bezugnehmend auf folgende Stücke: Johnny Johnson, Golden Boy, Night Music, Liliom, Five Alarm Waltz

¹¹⁶ Vgl. „City for Conquest“

¹¹⁷ Vgl. Dokumentation: „Elia Kazan, Reise eines Regisseurs, 2006

¹¹⁸ Bezugnehmend auf das Stück „Thunder Rock“

¹¹⁹ Vgl. Dokumentation: „Elia Kazan, Reise eines Regisseurs, 2006

¹²⁰ Vgl. Dokumentation: „Elia Kazan, Reise eines Regisseurs, 2006

Kazan besetzte zunächst Jessica Tandy, eine professionelle Theaterschauspielerin aus London¹²³, für die Hauptrolle, Blanche Du Bois. Kim Hunter, die die Rolle der Stella übernahm, wurde von Irene Selznick entdeckt und zu Vorsprechen eingeladen. Nach einer halben Stunde waren sich Williams, Kazan und Selznick einig, dass Kim ideal für die Rolle war und sie wurde besetzt.¹²⁴ Kazan schlug Marlon Brando für die Rolle des Stanley vor. Er hatte ihn in einem Stück, namens „Truckline Cafe“, zusammen mit Karl Malden gesehen. Malden spielte einen betrunkenen Matrosen und Brando einen Ex-GI, der nach Hause kommt und rausfindet, dass seine Frau mit anderen geschlafen hat, während er im Krieg kämpfte. Brando hielt einen fünfminütigen Dialog und das Publikum war begeistert.

„Er fing an zu spielen und es war anders als alles, was ich je zuvor gesehen hatte. Er schrie: „I killed her! I killed her! I killed her!“ Es war beängstigend, dann still und er schaute nur. Plötzlich fing er wieder an zu schreien, sowas hatte ich noch nie im Leben gesehen. Ich werde das nie vergessen.“ Kevin McCarthy, Schauspieler¹²⁵

Aufgrund dieser Performance und weil Kazan wusste, dass Brando bei Stella Adler gelernt hatte und auch von ihm im „Actors Studio“ unterrichtet wurde, bekam er die Rolle des Stanley Kowalski. Auch Tennessee Williams mochte Brando, vor allem menschlich. Bei ihrer ersten Begegnung kam Brando zu Williams nach Hause, um sich vorzustellen. Williams bewohnte zu der Zeit ein Haus in Cape Cod. Als Brando kam und sah, dass im Hause einige Reparaturen fällig waren, machte er sich erst mal an die Arbeit. So hatte er auch Williams auf seiner Seite und wurde final besetzt.

¹²¹ Das Studio hat die Form einer gemeinnützigen Organisation, deren Mitglieder professionelle, bereits ausgebildete Schauspieler sind. Im Studio arbeiten Schauspieler zusammen, um ihre schauspielerischen Fähigkeiten in einer experimentellen Umgebung weiterzuentwickeln, in der sie darstellerische Risiken ohne den Druck kommerzieller Rollen auf sich nehmen können. Das Studio bietet die Möglichkeit, entweder anderen Mitgliedern beim Spielen von Szenen zuzuschauen oder selbst vorzuspielen und sich dann der Kritik der anderen zu stellen. Auch der Fortbildung von Dramatikern und Regisseuren hat sich das Studio mit entsprechenden Abteilungen schon gewidmet.

¹²² Bezugnehmend auf Arthur Miller's „Alle meine Söhne“ und „Tod eines Handlungsreisenden“

¹²³ Malden, Karl: „ Jessica Tandy war hoch professionell, sie wusste alles über das Theater.“

Vgl. Dokumentation: „ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹²⁴ Vgl. Dokumentation: „Marlon Brando-Die letzten Tage einer Legende“, 2007

Während den Proben wurde schnell klar, dass Brando eine große Bühnenpräsenz hat und Jessica Tandy daneben unterzugehen drohte. Williams und Kazan befürchteten, dass das Stück zu einer „Marlon Brando-Show“¹²⁶ werden könnte, da das Stück von Blanche handelt und nicht von Stanley.

Aber Williams beruhigte sich mit dem Gedanken, dass dies nicht nur ein Stück für eine Saison werden würde, sondern eins, das man ewig spielen wird. So dass es in Ordnung ist, wenn jetzt Stanley im Fokus steht.¹²⁷

„Aber zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort wird es ihre Show sein.“¹²⁸

Zum Premierentag lud Irene Selznick viele ihrer Freunde ein. Das Publikum bestand größtenteils aus Persönlichkeiten, die in der Unterhaltungsbranche, beim Film oder beim Theater arbeiteten.

„Sie verstanden, was Brando da legendäres tat.“¹²⁹

Widererwartens schrieben die Kritiker jedoch nicht über Brando, sondern über Tandy.

„Das dieser Auftritt ein Erfolg wurde lag in erster Linie am Publikum, nicht an den Kritikern.“¹³⁰

So schrieb die New York Times folgendes über das Stück:

„Tennessee Williams has brought us a superb drama „A Streetcar Named Desire“, which was acted at the Ethel Barrymore last evening. And Jessica Tandy gives a superb performance, as rueful heroine whose misery Mr. Williams is recording tenderly. This must be one of the most perfect marriages of acting and playwriting.“¹³¹

Das Stück gewann den Pulitzerpreis und den New York Critics Award.

Es wurde 856 Mal im Barrymore Theater aufgeführt und war ein finanzieller Erfolg und auch in den Kritiken wurde das Stück gelobt.

¹²⁶ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹²⁷ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹²⁸ Williams, Tennessee Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹²⁹ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹³⁰ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar on Broadway“ , 2006

¹³¹ New York Times, 4.12.1947, S.42

5.3 A Streetcar Named Desire- Der Film

Zunächst zeigte 20th Century Fox Interesse an einer Filmadaption des Stückes. Als jedoch der Präsident von Fox, Spyros Skouras, davon erfuhr, war er strikt dagegen. Er fürchtete die Zensur, da es in den Fünfziger Jahren in den Vereinigten Staaten von Amerika unmöglich war Sex oder gar Vergewaltigung auf der Leinwand zu zeigen.¹³² So kaufte Jack Warner die Filmrechte für „A Streetcar Named Desire“. Jedoch produzierte er den Film anders, als es für das Studiosystem in Hollywood üblich war. Jedes Studio hatte seine Vertragskünstler, das heisst Regisseure oder Schauspieler, die durch einen Vertrag an Warner gebunden waren. Jack Warner holte sich Leute von Außen, die keinen Vertrag bei Warner hatten. Zum Beispiel, Elia Kazan, der zu Anfang kein Interesse daran hatte, den Film zu drehen, da die Theaterproduktion nun zwei Jahre zurücklag und Kazan lieber etwas neues machen wollte. Erst auf das Bitten von Tennessee Williams ließ er sich darauf ein den Film zu machen.¹³³ Kazan war der Einzige, dem Williams sein Stück anvertrauen wollte, da die Art wie Kazan arbeitete sehr zu der Art passte, wie Williams schrieb. Beide sehen den Menschen, beziehungsweise den Darsteller, im Vordergrund.

„Kazans Regie zielt auf Menschen. Er weiß, dass der Schauspieler die Szene zum Leben erweckt. Sein Job ist es herauszufinden worum es in der Szene geht, woher man kommt, was man will und wie man es bekommt.“¹³⁴



Abbildung 10: Marlon Brando und Elia Kazan am Set von "A Streetcar Named Desire"

¹³² Behlmer, Rudy Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹³³ Behlmer, Rudy Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹³⁴ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

„I never did a storyboard in my life, it wouldnt mean anything to me(...)You cant make a storyboard in mind until you see what the actor is gonna give you. A good director is not sure what he gets when he gets to the set what he is gonna do. I like directors who come to the set and create something thats a litte dangerous or difficult.“¹³⁵

Kazan ist es wichtig immer mit dem zu arbeiten, was dem Schauspieler innewohnt, um es dann für die Rolle zu nutzen.

Der Plan von Kazan war es nun Blanche mehr in den Vordergrund zu rücken. Durch die Charakteristika des Mediums Film hatte er nun die Möglichkeit das Stück neu zu gewichten, auch wenn da immer noch Brando in seiner dominierenden Rolle war.¹³⁶ Er konnte den Film so schneiden oder ein Bild so einrichten, dass er die jeweiligen Schauspieler begünstigen oder benachteiligen konnte.¹³⁷ So hatte er weitaus mehr Kontrolle über den Film als über das Bühnenstück.

Tennessee Williams arbeitete zusammen mit Oscar Saul an der Filmfassung. Es gab Überlegungen von Kazan, in dem Film etwas anders zu machen. Blanche in Belle Reve zu zeigen, den Ort bildlich darzustellen, auf den sie sich immer beruft. Jedoch führten all diese Überlegungen nur wieder zum ursprünglichen Stück zurück und man entschied sich alles weites gehend so zu lassen wie es auch schon auf der Bühne aufgeführt wurde. Es gibt einen Unterschied in den Settings. Auf der Bühne spielt das Stück nur in Stella und Stanleys Wohnung, im Film jedoch wird die Möglichkeit genutzt auch andere Settings zu benutzen. Zum Beispiel wird zu Anfang des Films der Bahnhof eingeführt, an dem Blanche ankommt, außerdem gibt es eine Szene in der Bowlingbahn, in der sich Stanley einen Kampf liefert und auch die Szene von Blanche und Mitch, spielt sich anders als im Stück, nicht in der Wohnung, sondern an einem Pavillon am See statt. Die Idee den Film am originalen Schauplatz in New Orleans zu drehen wurde schnell verworfen, da man die klaustrophobische Wirkung der engen unklimateisierten Räume in der Südstaatenhitze von New Orleans nicht verlieren wollte.

Als es dann zu den Dreharbeiten kam, war klar, dass Brando wieder besetzt wurde, das Problem war allerdings, dass Jessica Tandy kein Filmstar war und die Produktionsfirma brauchte einen Star, für den das Kinopublikum an der Kasse bezahlen würde, um ihn zu sehen. Also entschied man sich für Vivian Leigh. Karl Malden sagte zu Schikel, dass wenn Vivian Leigh nicht in diesem Film mitgespielt hätte, keiner des ur-

¹³⁵ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹³⁶ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹³⁷ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

sprünglichen Ensembles, dabei gewesen wäre, weil Leigh, die Starqualitäten mitbrachte, die es brauchte um den Film beim Studio durchzusetzen.¹³⁸ Es gab Diskussionen darüber, wer denn nun besser war Jessica Tandy oder Vivien Leigh. Karl Malden sah die Diskrepanz darin, dass sie zu anziehend war¹³⁹, auch Kazan fand Jessica Tandy besser¹⁴⁰, Brando war jedoch begeistert von ihr, vor allem wegen der Art wie sie mit ihm arbeitete¹⁴¹.

Die Besetzung stand nun also, genau wie am Broadway, bis auf Jessica Tandy, die durch Vivian Leigh ersetzt wurde. Gedreht wurde der Film in den Studios von Warner Brother in Hollywood. Es gab zwei Grundsets, eins innerhalb der Wohnung und das vor der Wohnung. Die Sets standen in zwei Studios von Warner Brother, die während der ganzen Produktionszeit stehen bleiben durften und so hatte man die Möglichkeit den Film chronologisch abzdrehen.¹⁴² Kazan hatte im Inneren Set eine Probefläche abgeklebt, so konnten die Darsteller kontinuierlich proben. Kazan holte noch andere, nicht bei Warner unter Vertrag stehende, Künstler dazu. So machte Richard Gay, der eigentlich für Goldwyn arbeitete, die Künstlerische Leitung und Harry Strading die Kamera. Außerdem bestand Kazan darauf, dass das Kostüm von Lucinda Ballard gemacht wurde, die auch die Kostümbildnerin bei dem Stück in New York gewesen war. Der Einzige Mitarbeiter, der tatsächlich vom Studio kam, war der Cutter, David Weisbart,¹⁴³

Der Film macht deutlich, dass dies Blanches Geschichte ist¹⁴⁴. Sie ist die erste das Erste, was man zu sehen bekommt, wenn sie am Bahnhof von New Orleans ankommt. Diese Szene gibt es im Stück nicht, es war Teil der Umgewichtung, die stattfand.

¹³⁸ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹³⁹ Malden, Karl Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹⁴⁰ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹⁴¹ Malden, Karl Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹⁴² Hunter, Kim Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹⁴³ Behlmer, Rudy Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

¹⁴⁴ Kazan versah jede der Szenen mit einem Titel, der die jeweilige dramatische Situation der Figur kennzeichnet und als Kernaussage aufgefasst wird:

1. Blanche comes to the last stop at the end of a line

2. Blanche tries to make a place for herself

3. Blanche breaks them apart, but when they come together, Blanche is more alone than ever.

4. Blanche, more desperate because more excluded tries the direct attack and makes the enemy who will finish her

5. Blanche finds that she is being tracked down for to be killed. She must work fast.

6. Blanche suddenly finds, suddenly makes for herself, the only possible, perfect man for her.

7. Blanche comes out the happy bathroom to find that her own doom has caught up with her.

8. Blanche fights her last fight. Breaks down. Even Stella deserts her.

„Kazan`s articulation of Blanche`s through-line of action shows that, like most readers of the play, he considered her to be the protagonist. The protagonist is traditionally the character who faces obstacles in pursuit of a goal, one who makes things happen while holding the interest and sympathy of the reader or audience member, and the one whose crucial choice (crisis) determines the outcome of the action.“¹⁴⁵



Abbildung 11: Vivian Leigh als Blanche Du Bois, Szene Nr. 1

Wichtig für Kazan ist Blanches Unfähigkeit, ihr Leben zu bestreiten. Sie kann ihren Lebensunterhalt nicht verdienen, sie hängt nicht nur von der Freundlichkeit von Fremden ab, sondern auch von der ihrer Verwandten. Sie hat kein Geld und könnte sie nicht zu ihrer Schwester ziehen, würde sie tatsächlich zur Obdachlosen werden. Diese Untauglichkeit, ihre absolute Unfähigkeit in der realen Welt zu leben, sticht Kazan im Film oft heraus. So sagt Blanche in einer Szene zu Mitch, wenn er herausfindet, dass sie nicht so jung und unverbraucht ist, wie sie behauptet, folgendes:

Blanche: „I dont want realism, i want magic.“

Außerdem in der ersten Szene zu sehen ist ein Junger Matrose, den Blanche nach dem Weg fragt. Er tritt nie wieder im Film auf, dient aber als Andeutung für Blanches Vergangenheit¹⁴⁶. Laut Williams war die Rolle des Matrosen mit seinem typischen Kos-

9. Blanches last desperate effort to save herself by telling the whole truth. The truth dooms her.

10. Blanche escapes out of this world. She is brought back by Stanley and destroyed.

11. Blanche is disposed of.

Vgl. Kazan in Schröder, S. 103

¹⁴⁵ Felicia Hardinson Londre „A streetcar running fifty years“ Vgl. Roudane, 1997, S.50

¹⁴⁶ Blanches erster Mann hat sich aufgrund der Leiden, die er durch das Verbergen seiner Homosexualität, ertragen musste das Leben genommen

tüm als Zeichen für Homosexualität bekannt. Da die Zensur das zeigen von Homosexualität verbot musste man mit Codes, für pikare Themen, arbeiten.

„The film opens with Blanche`s arrival by train in New Orleans and her asking direction from a young, handsome sailor. Althouh this character does not appear in the original play, the addition represents another coded reference tot he dark secret in both Blanches past and the sexuality of the playwright, both of which could not be represented explicitly in 1952. The role of the sailor in gay iconography was also commonly known within the celluloid closet at the time.“¹⁴⁷

In dieser Rezension über den Film „Endstation Sehnsucht“ deutet Williams sogar an, dass der Seemann ein Indiz für den homosexuellen Autor, ihn selbst, sein könnte.¹⁴⁸

Blanche offenbart ihr großes Geheimnis Mitch gegenüber in der siebten Szene. Durch das was sie Mitch erzählt, erfährt der Zuschauer nun mehr von ihrer Vergangenheit die davor nur akkustisch durch eine wiederkehrende Melodie angedeutet wurde. Sie beichtet Mitch, dass sie wo möglich Schuld an dem Tod, ihres Mannes sein könnte den Sie als sehr sensibel beschreibt. Tennessee Williams fast diese Szene so zusammen:

„The explicit homosexual features of Blanches lost love contained in her confession to Mitch in scene 7 become diluted in substituted lines containing the condemnation that led to her young husbands suicide:“You are weak. I`ve no respect for you. I despise you,“ In contrast to the plays limited set, the mistery lakeside where Blanche confesses her past to Mitch evokes the original scene where her sexually tormented husband killed himself.“¹⁴⁹

Die Szene, in der Blanche ihr Geheimnis offenbart, wurde in einem Studio gedreht, das dem Ort gleicht an dem sich der Selbstmord von Blanches erster Liebe zugetragen hat.

¹⁴⁷ Vgl. Eskine/Welsh, 2000, S.331

¹⁴⁸ Vgl. Eskine/Welsh, 2000, S.331

¹⁴⁹ Vgl. Eskine/Welsh, 2000, S.331



Abbildung 12: Vivien Leigh als Blanche Du Bois in Szene Nr: 7

Stella und Blanche haben denselben vornehmen familiären Hintergrund. Sie kommen aus einer gebildeten Familie und haben beide eine gute Erziehung genossen. Aber Stella trifft Stanley, einen Polen, der zur Unterklasse der Arbeiter gehört.

Blanche (zu Stanley): „You healthy polack without a nerve in your body! How can you now how anxiety feels?“ Stanley: „I am not a polack!“

Aber er hat Stella auf eine Art und Weise erweckt, in der Blanche nie erweckt wurde, deshalb herrscht auch ein gewisses Maß an Eifersucht und es entsteht eine Dreiecksbeziehung, da im Prinzip beide Frauen auf profunde Weise um Stanleys Seele kämpfen.

Blanche (zu Stella): „What you are talking about is desire, just brutal desire. Just like the name of that streetcar(...)“ Stella: „Have you never ridden on that streetcar?“

So hat Blanche vielleicht auch das Bedürfnis, alle romantischen Vornehmlichkeiten bei Seite zu lassen, um sich sexuell gehen zu lassen.

*Stanley: „If I didnt know that you were my wifes sister, I would get ideas about you.“
Blanche: „For example?“ Stanley: „Dont play the dumb, you know what!“*

Stanley fordert die Frauen heraus und stellt das Ganze System von Höflichkeit, Gutmütigkeit, Moral und Sitte in Frage. Nach Schikel tat Brando das auch im Leben.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006



Abbildung 13: Stanley und Blanche in Szene 10

In Szene 10, in der Stella Stanley zum ersten Mal verlässt, weil Stanley, unter Alkoholeinfluss, ihr gegenüber gewalttätig wird, stellen seine Freunde ihn unter die kalte Dusche, um ihn wieder zu ernüchtern. Als er aus wieder zu sich kommt und die Dusche verlässt, ist er ganz allein, seine Freunde sind weg und er wird sich seiner Tat bewusst. In diesem Moment ist er sehr verletztlich. Er sieht zerzaust aus und unbeholfen, fast wie ein Jüngling. Diese Szene ist für Kazan die Szene, die Brando definiert¹⁵¹. Er sucht nach Stella, die die Treppen hoch zu ihrer Nachbarin geflüchtet ist. Er ruft bei der Nachbarin an, doch Stella kommt nicht runter und möchte auch nicht mit ihm reden. Am Telefon ist die Nachbarin, die Stanley abwimmelt, aber im Hintergrund ist Stella zu sehen, wie sie anfängt zu wanken und sich ihrer Sache nicht mehr so sicher ist. Dann sieht man Stanley, wie er aus der Wohnung kommt, da er weiß, dass seine Frau im oberen Stockwerk ist. Sein T-Shirt ist zerrissen und seine volle Muskelkraft, klar erkennbar. So steht er am Treppenabsatz und fängt an zu schreien: „Hey, Stella!“ „Hey, Stella!“ Daraufhin sieht man sie, wie sie ihn hört und sie steht langsam auf und geht ganz langsam die Treppen runter. In ihrem Gesicht eine Mischung aus Anziehung und Abstoßung, wobei die Anziehung ganz klar siegt, da Stella sich in Stanleys Armen wiederfindet. Die beiden gehen in die Wohnung, damit wird der darauffolgende Geschlechtsakt angedeutet, auch wenn er nicht gezeigt wird, wird klar worum es in dieser Beziehung geht. Es geht um sexuelle Anziehung.

¹⁵¹ Schikel, Richard Vgl.Dokumentation: "A Streetcar in Hollywood" , 2006



Abbildung 14: Marlon Brando als Stanley Kowalski und Kim Hunter als Stella, Szene Nr. 11

So sagt Stella, gleich zu Anfang des Films, zu Blanche, als diese Stanley noch nicht kennt:

„I can hardly stand it when he is away for a night (...) When he is going for a week I am nearly going wild.“

Die Sexualität zwischen Stanley und Stella ist enorm wichtig. Aus dem Grund macht Stanley sich auch Sorgen, wegen Blanche. Er hat Angst, dass sie sich zwischen die beiden stellen könnte. In einem gewissen Sinne beschützt er sein eigenes Leben.

Nachdem Mitch Blanche ablehnt und sie von Stanley vergewaltigt wird, verfällt sie vollends dem Wahnsinn und es wird die Entscheidung getroffen, sie in eine Staatliche Anstalt zu stecken. Bevor sie abgeholt wird, sagt Stanley folgendes zu Stella:

„It just gonna be allright between me and you, the way it was. Do you remember how it was? Its gonna be so sweet, when we can get this coloured lights on and there is nobody behind the curtain, who can hear us.“

Stanley steht in dieser Szene dicht hinter Stella, beide frontal zur Kamera. Man kann Stellas Gesicht entnehmen, dass sie seinen Worten nicht traut und selber nicht daran glaubt, dass alles nochmal gut werden kann, aber als er sie nach den letzten Worten in den Nacken küsst, versucht sie sich kurz wehren, aber kann nicht anders, außer den Moment zu genießen, sie kann nichts gegen das, was Stanley in ihrem Körper auslöst.

Stanley findet aber auch Gefallen an Blanche. In der Szene wenn, Stanley in die Wohnung kommt, nachdem er einem Freund geholfen hat, sein Auto zu reparieren, hat er, als er Blanche begrüßt ein kleines Grinsen im Gesicht. Es ist ein kurzer Moment, wenn er von oben bis unten besudelt mit Öl, im Türeingang steht, aber es ist ein verheeren-

der Moment, da ihm da zum ersten mal der Gedanke kommt, dass er diese Frau haben könnte.



Abbildung 15: Marlon Brando als Stanley in Szene Nr. 12

In Mitch sieht Blanche eine Chance, in ihrem Leben doch noch Halt zu finden. Mitch ist bodenständig und höflich, er entgegnet Blanche stets freundlich. Er kümmert sich fürsorglich um seine Mutter. Laut Malden, der die Rolle des Mitch hatte, gibt es ein wichtiges Merkmal an Mitch, dass in der Szene, wenn er mit Blanche im Pavillon am See ist, deutlich wird. Blanche sagt dort zu ihm:

„You love your mother, dont you? And if she would pass away one day you would be very loney.“

Dieser Dialog, in dem Mitch ohne zu reden, antwortet ist in einem Close-up von beiden festgehalten. Beide sitzen frontal zur Kamera, so dass wir Mitch`s Reaktionen verfolgen können. Auf die Feststellung hin, dass er seine Mutter liebt und ohne sie sehr allein wäre, reagiert er zwar nickend, aber in seinem Gesichtsausdruck ist das Gegenteil zu lesen. Das ist der Wendepunkt, der Moment wenn der Zuschauer etwas über Mitch erfährt. Laut Malden hasst Mitch seine Mutter, weil er gerne so wäre, wie Stanley Kowalski. Seine Mutter lässt ihn Palm Beach-Anzüge und eine Krawatte tragen, sie ist bestimmend was ihn betrifft und dafür hasst er sie, weil er nicht so sein kann wie die anderen Jungs.¹⁵² Die Gesellschaft mag keine Menschen, die offen zugeben, ihre Mut-

¹⁵² Malden, Karl Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006

ter zu hassen, aber er tut es nun mal und würde es ihr wahnsinnig gerne sagen, aber er darf nicht.¹⁵³



Abbildung 16: Karl Madlen als Mitch und Vivian Leigh als Blanche

Eine der verheerendsten Sachen die Stanley macht, ist Blanche die Einzige Hoffnung zu rauben, die sie noch hatte, um aus der Falle rauszukommen, die sie sich selber gestellt hat. Sie hätte Mitch heiraten können, um mit ihm ein anständiges Leben zu führen und wieder gesund zu werden. Aber Stanley durchkreuzt ihre Pläne. Er erfährt von einem Freund, dass Blanche in Belle Rave in einige Skandale mit ihren Schülern verwickelt war und deshalb auch ihre Arbeit als Lehrerin verlor. Nach ihrer Kündigung soll sie in einem zwielichtigen Etablissement untergekommen sein und dort soll sie einen hohen Verschleiß an Männerbekanntschaften gehabt haben. Stanley offenbart dies Mitch, bei der Arbeit in der Fabrik. Am Abend geht Mitch, der einiges getrunken haben muss, zu Blanche. Diese Szene spielt sich in der Wohnung ab. Malden sagte später, dass es für ihn leicht war diese Szene zu spielen, weil er sich daran festhalten konnte, dass Mitch von Blanche zum Narren gehalten wurde, dass jeder wusste, was es mit Blanche auf sich hatte, nur er nicht.

¹⁵³ Malden, Karl Vgl.Dokumentation: " A Streetcar in Hollywood" , 2006



Abbildung 17: Karl Malden als Mitch

Wenn er in die Wohnung stürzt, ist diese kaum beleuchtet. Und vor dem wenigen Licht, was in die Wohnung kommt scheint Blanche zu flüchten.

Mitch: „Lets turn the light on in here!“ Blanche: „Which light? What for?“ Mitch: „This one here with the paper thing on it.“

Er reißt den Papierschirm der Lampe runter und schmeißt es zu Boden. Blanche, die mittlerweile in einer dunklen Ecke des Zimmer auf dem Boden kauert, hebt es auf: „What do you do that for?“ „So I can take a look at you.“ Mitch macht das Licht an und zerrt sie unter die Lampe. So nah und deutlich hatte er sie noch nicht gesehen, auch der Zuschauer nicht. Die nackte Lampe strahlt ihr ins Gesicht und der Zuschauer verfolgt das Ganze im Close-Up. Mitch sieht sie schockiert an. Mit dem was er da sieht hätte er nicht gerechnet.



Abbildung 18: Mitch sieht Blanche

Er schmeißt sie angewiedert zu Boden. Blanche versucht weiter ihn auf seine Seite zu ziehen, sie umarmt ihn und er erwidert die Umarmung. Jedoch hat Mitch abgeschlossen, ab diesem Zeitpunkt sieht er sie nicht als potentielle Ehefrau, sondern als Frau mit der er sexuell zusammenkommen kann.

Mitch: „I dont think, I wanna marry you anymore. Your not clean enough to bring you in the house of my mother.“

An dem Punkt bricht Blanche, sie verliert komplett den Verstand und beginnt hysterisch an zu kreischen. Ihr Blick und ihre Stimme verändern sich und sie schmeißt Mitch aus dem Haus.



Abbildung 19: Vivian Leigh als Blanche

Als Stanley später aus dem Krankenhaus zurückkehrt, in dem Stella drauf und dran ist ihr gemeinsames Kind auf die Welt zu setzten, hat Blanche schon jeglichen Bezug zur Realität verloren. Stanley und Blanche sind alleine Zuhause. Blanche fühlt sich bedroht, weil sie merkt, dass Stanley etwas mit ihr vor hat, ein Kampf zwischen den beiden bricht aus, der sich in der Vergewaltigung gipfelt, die im Film durch einen zerbrochenen Spiegel angedeutet wird. An dem Punkt gibt Blanche auf, sie verdrängt die Realität komplett und flüchtet sich in ihre Wunschvorstellungen, in der ein Gentleman sie abholen wird, um mit ihr die Welt zu umsegeln. Nur leider ist es in der Realität ein Beauftragter der Nervenklinik, der kommt um sie abzuholen.

„I have always dependet on the kindness of strangers.“

Sagt Blanche zu dem Fremden, im festen Glauben daran, dass er sie an einen schönen Ort bringen wird.



Abbildung 20: Vivian Leigh als Blanche in der letzten Szene

Der Film „A Streetcar Named Desire“ wurde für Zwölf Oscars nominiert, fünf davon gewann er tatsächlich. Unter anderem für die beste Hauptdarstellerin, Vivian Leigh, und für die besten Nebendarsteller, Karl Malden und Kim Hunter.

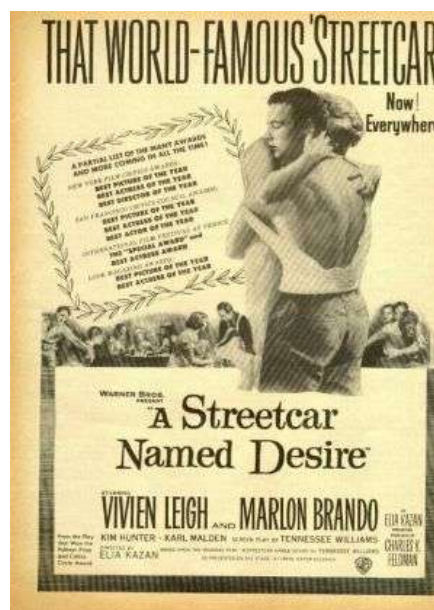


Abbildung 21: Filmplakat von "A Streetcar Named Desire"

Marlon Brando

Brando trägt mit 19 in New York Zeitungen aus und formt seinen Körper im Fitnessstudio. Zusammen mit seiner Schwester besucht Brando Schauspielunterricht an der New School, Vorgänger der Actors School. Später geht er auf die von Kazan geleitete Actors School.

Brando musste früh schauspielerische Fähigkeiten entwickeln. Seine Mutter, die alkoholkrank war, schenkte ihm nur wenig Aufmerksamkeit und war oft mental abwesend. Seinem Freund, dem Produzenten George England vertraute Brando folgendes an:

„Als Zweit- oder Drittklässler kam ich aus der Schule heim und sie saß da in der Ecke, mit einer Flasche neben sich. Ich starrte sie an und wollte sie wissen lassen dass ich da bin also sagte ich „Mama, sieh mich an! Ich bin Olympia, unsere Kuh.“ Dann imitierte ich das Muhen und machte große Kuhaugen. Da wachte sie auf. Ich versuchte also sie wach zu halten imitierte unser Schwein, unseren Hund unsere Nachbarn und Mama lachte.“¹⁵⁴

Zeit seines Lebens litt Brando darunter, dass seine Mutter ihn negierte. Seiner Jugendfreundin Camelita Pope zufolge, prägte Marlon, dass er von seinem Elternhaus keine Liebe erfuhr.

„Das war eine Traurige Kindheit. Er wurde nicht geliebt, er musste lernen allein zu sein schon als Kind. Sowas beeinflusst ein Ganzes Leben.“ Carmelita Pope¹⁵⁵

Brando verbrachte als Teenager immer weniger Zeit zuhause, er flüchtete zu Freunden.

„Er blieb manchmal drei oder vier Tage lang bei uns. Meine Mutter machte sich dann Sorgen und sie sagte, was denkst deine Mutter darüber, Warum rufst du sie nicht an und sagst ihr wo du bist, dann sagte er: „Ach was das lohnt sich nicht sie anzurufen. Sie interessiert sich nicht dafür wo ich bin. Sie weiß ja nicht Mals wo sie selbst ist.“ Ich konnte spüren wie tief sein schmerz war.“ Carmelita Pope, Jugendfreundin von Brando¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vgl. Dokumentation: „Marlon Brando – Die letzten Tage einer Legende“, 2007

¹⁵⁵ Vgl. Dokumentation: „Marlon Brando – Die letzten Tage einer Legende“, 2007

¹⁵⁶ Vgl. Dokumentation: „Marlon Brando – Die letzten Tage einer Legende“, 2007

Als Brando den Stanley am Broadway spielte, sagte er über die Figur „Stanley Kowalski folgendes:

„Kowalski was always right, and never afraid. He never wondered, he never doubted (...) and he had the kind of brutal aggressiveness I hate. I`m afraid of it. I detest the character.“

Kazan entgegnete darauf, dass das was der Mensch am meisten verabscheut, seine eigenen Fehler sind.¹⁵⁷ Elia Kazan sagte über Brando, dass er sehr aggressiv war, aber gleichzeitig eine sehr sanfte Seite hatte. Kazan glaubte Faszinierende an Brando sei genau diese Ambivalenz. Auf der einen Seite hatte Brando laut Kazan etwas sehr sanftes, sehnsüchtiges, fast mädchenhaftes und eine gefährliche Unzufriedenheit, die gefährlich werden kann. Die Kombination aus allem, die Gegensätze die aufeinander prallten, machten für Kazan die Darstellung von Marlon Brando so gut.¹⁵⁸ All der Aufruhr in Marlon Brando, machte die Arbeit von Kazan als Regisseur einfacher, weil ihm all diese Emotionen zur Verfügung standen. Kazan verstand aber auch, dass dies nur mit der Zustimmung von Brando erfolgen konnte, also redete er mit ihm „(...) as a human being(...)“¹⁵⁹, er lernte ihn auf menschlicher Ebene kennen.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vgl. Schickel, 1991, S.46

¹⁵⁸ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar in Hollywood“ , 2006

¹⁵⁹ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar in Hollywood“ , 2006

¹⁶⁰ Kazan, Elia Vgl.Dokumentation: “ A Streetcar in Hollywood“ , 2006

6 Zusammenfassung

„Movies were made when the screen did not enjoy the same freedom as that of the legitimate theatre.“¹⁶¹

Prägend in der Filmgeschichte und neu für die Zeit in der die Premiere (01. Dezember 1951) von „A Streetcar Named Desire“ stattfand, waren die Themen die nun auf der Leinwand behandelt worden. Anspruchsvolle Themen, die die menschlichen Laster, Bedürfnisse und Triebe ansprechen, konnten sehr wohl auf der Bühne, an der Ostküste Amerikas der Vierziger und Fünfziger Jahre angesprochen werden aber nicht in Hollywood. Dort galt es die Menschen aufzuheitern und nicht mit anspruchsvollen Themen zu belasten. Williams rettete eine Kunstform, indem er den Anspruch des Theaters auf die Kinoleinwände transpotierte. Williams schrieb sich den Stoff förmlich von der Seele. Seine Charakterbeschreibungen sind so genau und detailliert, weil er nur über emotionale Regungen schreibt, die er entweder an sich oder an anderen beobachtet hat.

„All of us had come to it having played it before, but enough time so we could come to it fresh. But all of us had been involved with it so we were coming to it with a certain level of understanding.“ Kim Hunter¹⁶²

Den Film „A Streetcar Named Desire“ kennzeichnet, dass die Darsteller die in diesem Film mitspielen sehr ausführlich mit der Materie vertraut sind. Alle Darsteller haben das Drama über einen langen Zeitraum im auf der Bühne dargestellt in die meisten miteinander. Sie kennen die Charaktere, die sie im Film verkörpern gut. Sie kennen ihre Ängste ihre Hoffnung, ihre Lust und ihren Schmerz so gut, als wären es ihre Eigenen. Sie kennen die Charaktere von Tennessee Williams besser als andere Darsteller.

¹⁶¹ Vgl. Phillips, 1980, S.13

¹⁶² Vgl. Dokumentation: „A Streetcar in Hollywood“, 2006



Abbildung 22: Das Ensemble von "A Streetcar Named Desire"

„The secret of Mitch, I have seen it done by three or four people, everytime I see it done I see one thing, which is what Mitch is, that they didnt catch on to(...)"¹⁶³

Was Karl Malden damit meint ist der Hass, den Mitch gegen seine Mutter hegt. Die Filmadaption „A Streetcar Named Desire“ liefert etwas was nicht jeder Spielfilm kann, nämlich, dass seine Darsteller den Inhalt tatsächlich gelebt haben, in ständiger Wiederholung auf der Bühne. Der Zuschauer hat Teil an etwas wahrhaftigem, nicht nur vorgespieltem.

„Ich halte Tennessee Williams`s Stück „Endstation Sehnsucht“ für ein Meisterwerk. Ich finde aber, Marlon Brando ist als menschliches Wesen sogar noch viel poetischer als dieses Meisterwerk und deshalb wurde aus Blanches Stück, schließlich Stanleys Film.“¹⁶⁴

In dem Film „A Streetcar Named Desire“ lernen wir durch Marlon Brando, das Method Acting kennen. Im Gegensatz zu dem klassischen Schauspiel von Vivian Leigh. Brando wendet an, was er in der Actors School gelernt hat. Er schöpft aus seinem Inneren, um die Figur „Stanley Kowalski“ darzustellen.

¹⁶³ Vgl. Dokumentation: "A Streetcar in Hollywood", 2006

¹⁶⁴ Penn, Biografie, 2011, S.27

*„Kein Wort schien auswendig gelernt, sondern der spontane Ausdruck einer inneren Erfahrung zu sein- und das ist das Niveau, das alle Schauspieler erreichen möchten.“
Elia Kazan¹⁶⁵*

Marlon gab den Zuschauern echte Emotionen, indem er nicht nur spielte etwas zu erleben, sondern es tatsächlich erlebte.

„Wenn man bei den Zuschauern etwas erreichen will, muss man ihnen Blut geben, um ihre Fantasie anzuheizen.“ Marlon Brando¹⁶⁶

„Seine Darstellung des rüpelhaften Stanley Kowalski war so realistisch, dass die Leute den Mann mit der Rolle verwechselten- wie sie es während seiner ganzen Karriere taten, besonders bei rowdyhaften oder rebellischen Figuren“ Los Angeles Times¹⁶⁷

Die nächste Revolution in „A Streetcar Named Desire“ ist, dass in dieser Hollywoodproduktion der Antiheld, der Antagonist als Held der Nation gefeiert wird. Brando ist nicht der glamouröse Star von Hollywood, in Jeans und T-Shirt ist er vielmehr ein Prolet, aber die Medien ikonisieren ihn und er wird modischer Pate einer ganzen Generation in T-Shirt und zerissenen Jeans.

„Anfang der Fünfziger erwartete man von Filmstars, dass sie glamourös in der Öffentlichkeit auftraten. Brando lief immer in T-Shirts und Jeans herum. Das Hollywood-Establishment wusste nicht, was es von ihm halten sollte. Das hat sich nie geändert.“ The New York Times¹⁶⁸

„Es hatte noch nie so eine Darstellung gefährlicher, brutaler männlicher Schönheit auf der Bühne gegeben- den Einfluss spürt man noch heute in der Mode, der Fotografie, sowie in der Schauspielerei.“ David Thomson, Kritiker¹⁶⁹

Brando schaffte es durch sein Schauspiel den inneren Anspruch von Williams auszudrücken. Er war professionell und intelligent, beides wendete er an, um seine Darstellung zu optimieren. Er redete undeutlich, aber dafür war er leibhaftig und mit seinem Schauspiel der Realität sehr nah, genau wie auch Williams denselben Anspruch an seine Stücke hatte.

¹⁶⁵ Vgl. Calhoun, 2009, S.42

¹⁶⁶ Vgl. Calhoun, 2009, S.44

¹⁶⁷ Vgl. Calhoun, 2009, S. 44

¹⁶⁸ Vgl. Calhoun, 2009, S. 45

¹⁶⁹ Vgl. Calhoun, 2009, S.46

„There was something in his eyes, something in his emotion, something about him and you couldn't take your eyes off him(...) When I am talking about Marlon I just can repeat, what I said at the beginning- He is a genius(...) Marlon could go in any direction (schauspielerisch) you want, but - he is there. That's what made him a big star.“¹⁷⁰ Karl Malden

Durch die Leistung von Marlon Brando, dem restliche eingespielten Ensemble, dem Regisseur und dem Autor der Originalvorlage, wird „A Streetcar Named Desire“ zu einem anspruchsvollen Film mit Theaterqualitäten, aber auch gleichzeitig sehr filmischen Elementen. Die Filmversion gelingt, weil der Anspruch des Autors durch die Regie Kazans und die Darstellung der Schauspieler ausgedrückt wird.

„I like the movie very much and I liked it on stage a little better(...)I liked the stage version a little better-it meant more to me. And part of the reason that you credit the movie I like it on stage. It was trapped there right in front of you and you watch this terrible thing going on and you aren't able to prevent it or do anything about it(...)“¹⁷¹ Elia Kazan

Natürlich verfehlt Kazan den Standpunkt, dass er das Stück auf der Bühne besser findet als auf der Leinwand. Wie er ganz richtig bemerkt, spürt der Zuschauer die klaustrophobische Beengung im Film, die er auf der Bühne so gerne beobachtet.

Der Film und auch das Stück an sich haben heute noch eine hohe Relevanz. Aktuell, also im Juni 2012, wird „A Streetcar Named Desire“ am Broadway, in einer Inszenierung von Emily Mann aufgeführt und hat bis jetzt 3,893,600 Dollar eingespielt¹⁷².

„Williams sagte, dass es in seinen Werken stets um Verlust gehe und ich denke, dass es sich da um etwas Zeitloses handelt. Wenn wir uns heute in der Welt umsehen gibt es viel mehr Menschen, die sich an riesige Ökonomische Verluste gewöhnen müssen, die sich nicht mehr ganz oben fühlen, die nicht mehr den Erfolg haben, die sie einst hatten. Das erlaubt ihnen nachzudenken und sich zu fragen „Was brauche ich wirklich?“ „Wozu bin ich da?“. Williams sprach immer über die Seele und deshalb ist

¹⁷⁰ Malden, Karl Vgl. Dokumentation: „An Actor Named Brando“, 2006

¹⁷¹ Kazan, Elia Vgl. Dokumentation: „A Streetcar in Hollywood“, 2006

¹⁷² Vgl. Broadway Grosses: A Streetcar Named Desire, The Broadway League (<http://www.playbillvault.com/Grosses/Show/13873/A-Streetcar-Named-Desire>)

sein Werk zeitlos. Er sprach aus seinem Herzen über die Seele. Er war vor allem ein Dichter.“ Jodie Markell¹⁷³

„Tennessee Williams hat nur scheiternde Menschen gezeigt. Er hat uns gezeigt, dass die Normalität ein Marionettenspiel ist und dass der normale Mensch hinter der Normalität erst anfängt. Er hat uns gezeigt, dass jeder Einzelne von der Gesellschaft zerstört wird. Entweder zerstört, dadurch, dass er selber ganz normal wird- und die ganz normalen Figuren in seinen Stücken sind dann Sadisten oder Menschen die Macht ausüben oder andere nicht verstehen oder andere vernichten wollen. Oder dass man selber ein so schwieriger ist, der sich mit den gesellschaftlichen Regeln nicht abfinden will. Insofern war Tennessee Williams auch ein politischer Autor.“ Gerhard Roth¹⁷⁴

Williams Themen sind für alle Zeit relevant und im Falle von „Endstation Sehnsucht“ von 1951 sehen wir, dass wenn einige Paradigmen eingehalten werden und sich ein paar Menschen mit ähnlichem Hintergrund und ähnlicher Ambition treffen, der Stoff, auch filmisch dargestellt und verstanden werden kann.

„A movie based on a Tennessee Williams Play is A Tennessee Williams Play because its chief nourishment comes from the playwright itself.“

¹⁷³ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

¹⁷⁴ Vgl. Dokumentation: „Überall ist Süden“, 2011

7 Filmographie von Tennessee Williams

The Loss of a Teardrop Diamond (2008), Regie: Jodie Markell

The Yellow Bird (2001), Regie: Faye Dunaway

A Streetcar Named Desire(1995), Regie: Glenn Jordan

Orpheus descending (1990), Regie: Peter Hall

Sweet Bird of Youth (1989), Regie: Nicolas Roeg

The Glass Menagerie (1987), Regie: Paul Newman

A Streetcar Named Desire (1983), Regie: John Erman

Cat on a Hot Tin Roof (1976), Regie: Robert Moore

The Glass Menagerie (1973), Regie: Anthony Harvey

The Last of the mobile Hotshots (1969), Regie: Sidney Lumet

Boom (1967), Regie: Joseph Losey – nach dem Bühnenstück „The Milk Train doesn't stop here anymore“ und der Kurzgeschichte „Man, bring this up Road“

Ten Blocks on the Camino Real (1966), Regie: Jack Landau

This Property is Condemned (1966), Regie: Sydney Pollack

The Night of the Iguana (1964), Regie: John Huston

Period of Adjustment (1962), Regie: George Roy Hill

Sweet Bird of Youth (1962), Regie: Richard Brooks

The Roman Spring of Mrs. Stone (1961), Regie: José Quintero

Summer and Smoke (1961), Regie: Peter Glenville

Suddenly, Last Summer (1959), Regie: Joseph L. Mankiewicz

The Fugitive Kind (1959), Regie: Sidney Lumet - nach dem Bühnenstück "Orpheus Descending"

Cat on a Hot Tin Roof (1958), Regie: Richard Brooks

Baby Doll (1956). Regie: Elia Kazan

The Rose Tattoo (1955), Regie: Daniel Mann

A Streetcar Named Desire (1951), Regie: Elia Kazan

The Glass Menagerie (1950), Regie: Irving Rapper

Literaturverzeichnis

BALIO Tino: Hollywood as a Modern Enterprise. Berkeley 1993.

BEHRENS Volker: Kolloquium Filmphilologie Kiel. Kiel 1988.

BERVIST Robert: An Interview with Tennessee Williams. New York Times 21.12.1975.

BLACK Gregory D.: Hollywood Censored. Cambridge 1994.

BORDWELL David, STAIGER Janet & THOMPSON Kirstin: The Classic Hollywood. New York 1985.

BOXILL Roger: Tennessee Williams. New York 1987.

BRADHAM THORNTON Margeret: Notebooks of Tennessee Williams. Yale 2007.

BRAY Robert: An Interview with Dakin Williams. Mississippi Quaterly. Mississippi 1995.

BROWN Gene: Movie Line. New York 1995.

CALHOUN Kimberly: Marlon Brando. Hollywood Collection. Berlin 2009.

CIMENT Michel: Kazan on Kazan. New York 1974.

CLAIR Rene: Cinema Yesterday and Today. Dover 1972

DECKER Christoph: Hollywoods kritischer Blick: Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950. Frankfurt am Main 2003.

ERKINE Thomas & WELSH James: Film Adaptions of Plays on Video. Westport 2000.

GOMERY Douglas: The Hollywood Studio System. A History. London 2005.

GREGOR Ulrich & PATALAS Enno: Geschichte des Films. Gütersloh 1962.

GRIFFIN Alice: Understanding Tennessee Williams. Columbia 1995.

HAMBURGER Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.

HAYWARD Susan: Cinema Studies: The Key Concepts. London 2006.

HEINTZELMANN Greta & SMITH-HOWARD Alicia: Critical Companion to Tennessee Williams. A Literary Reference to His Life and WORK. New York 2005.

HILL John & CHURCH GIBSON Pamela: American Cinema and Hollywood. Oxford 2000.

JACKSON Esther M.: The Problem of Form in the Drama of Tennessee Williams. Boston 1960.

KARLEGGER Stefan: Konstantin Sergejewitsch – Stanislawski. München 2007.

KELLY Richard T.: Sean Penn: Die autorisierte Biografie. Frankfurt am Main 2011.

KOLIN Philip C.: Tennessee Williams. A Guide to Research and Performance. Greenwood 1998.

KRAMER Richard E.: The Sculptural Drama: Tennessee Williams Plastic Theatre. New Orleans 2002.

MC LAUGHLIN Robert: Broadway and Hollywood: History of Economic Interaction. North Stratford 1974.

MIKL-HORKE Gertrude: Soziologie: Historischer Kontext – Soziologische Theorieentwürfe. Oldenbourg 2001.

MILLER Douglas T. & NOWAL Marion: The Fifties: The Way We Really Were. Bonn 1977

MONACO James: Film Verstehen. Reinbek bei Hamburg 1980.

MÜLLER Jürgen: Filme der 50er. 2005 Köln.

NORTON Mary Beth: A People & A Nation. Volume Two: Since 1865. Boston 2005.

PALMER Barton & BRAY William Robert: Hollywoods Tennessee. The Williams Films and Postwar America. Texas 2009.

PHILLIPS Gene D.: The Films of Tennessee Williams. New York 1980.

PROKOP Dieter: Soziologie des Films. Darmstadt 1970.

RADER Dotson: Tennessee Williams. The Art of Theatre Nr. 5. The Paris Revue. Paris 1981.

SCHATZ Thomas: The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio-area. New York 1996.

SCHICKEL Richard: Brando: A Life In Our Times. Kaiserslautern 1991.

SCHRÖDER Ralf J.: Vom Drama zum Film: Außersprachliche Zeichen in Tennessee Williams „A Streetcar Named Desire“. Würzburg 1983.

THOMSON David: Hollywood. New York 2001.

TISCHLER Marie: Companion to Tennessee Williams. Westport 2000.

TRAMPBOUR John: Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1955. Cambridge 2007.

VALANTIN Jean-Michel: Hollywood, the Pentagon and Washington. London 2005.

VAN STERNBERG Josef: Erinnerungen: Fun In A Chinese Laundry. Velbert bei Hannover 1967.

VIELHABER Anna Sara: Der populäre deutsche Film 1930-1970. Norderstedt 2012.

WILLIAMS Tennessee: Memoiren. Frankfurt am Main 1977.

WILLIAMS Tennessee: New Selected Essays: Where I Live. New York 2009.

WILLIAMS TENNESSEE: Die Glasmenagerie. Ein Spiel der Erinnerungen. 1987 Frankfurt am Main.

WOLLEN Peter: Signs and Meaning in the Cinema. London 1970.

Videomaterial

A & E HOMEVIDEO: Tennessee Williams. Wounded Genius. USA 1998.

SEHEN! FILMPRODUKTION: Überall ist Süden. Die Wirklichkeiten des Tennessee Williams. USA/D/AT 2011

SUNSET PRESS PRODUCTION: Marlon Brando. Die Letzten Tage. Frankreich 2007.

WARNER HOME VIDEO: A Streetcar in Hollywood. USA 2006

WARNER HOME VIDEO: A Streetcar on Broadway. USA 2006.

WARNER HOME VIDEO: An Actor Named Brando. USA 2006.

WARNER HOME VIDEO: Elia Kazan: Reise eines Regisseurs. USA 2006.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname