GENDER OPEN REPOSITORIUM

Verkehrte Western-Helden? : Zur komplexen Erzählstruktur von Ang Lees Film Brokeback Mountain

Pfeiffer, Joachim

2007

https://doi.org/10.25595/1647

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pfeiffer, Joachim: *Verkehrte Western-Helden? : Zur komplexen Erzählstruktur von Ang Lees Film Brokeback Mountain*, in: Freiburger GeschlechterStudien (2007) Nr: 21, 229-240. DOI: https://doi.org/10.25595/1647.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Joachim Pfeiffer

Verkehrte Western-Helden? Zur komplexen Erzählstruktur von Ang Lees Film *Brokeback Mountain*

„Der schwule Film ist hetero geworden. Denn wie das Mainstream-Kino bedient er sich heute aller Themen und Formen von der romantischen Komödie bis zum Experimentalfilm." Dies stand vor kurzem in der *Badischen Zeitung* anlässlich der 23. Schwul-lesbischen Filmwoche. Am Ende findet sich die Schlussfolgerung: „Den schwulen Film braucht es also nicht mehr".[1]

Was aber soll dann der Film *Brokeback Mountain* (2005) inmitten dieser heiteren Emanzipiertheit, wo der schwule Film zum Teil des Mainstreams geworden ist und homosexuelle Figuren sich auf der Leinwand tummeln wie Winnetou oder Ben Hur, Tati oder James Bond – als selbstverständlicher Teil einer filmischen Welt, die die Außenseiter längst integriert, das Fremde zum Eigenen gemacht hat? Was sollen in dieser Welt noch zwei schwule Cowboys, sprachlos und störrisch, die von der Liebe überfallen werden wie von einem Verhängnis? Gehören sie nicht einer längst vergangenen Welt an, in der das Coming Out noch eine Qual und das schwule Leben eine beständige Herausforderung, ein Anschwimmen gegen den Strom war? In der es für den Homosexuellen kein Lebensmodell gab, an dem er sich orientieren konnte – außer den literarischen Gestalten, deren Begehren (wie bei Gustav Aschenbach im *Tod in Venedig*) mit Krankheit und Tod vermengt war? Die Zeiten haben sich zweifellos geändert – auch wenn sich nichts daran geändert hat, dass der Homosexuelle seine Andersheit nur *gegen* das Gesetz der Familie, gegen die Präsenz der heterosexuellen Referenzlinie durchsetzen kann. Deswegen nehmen Selbstmordfantasien und Selbstmordversuche bei homosexuellen Jugendlichen immer noch einen signifikant größeren Raum ein als bei heterosexuellen. Trotzdem: Viele Rezensenten und Rezensentinnen des Films sind der Meinung, die Probleme des Coming Out und der damit verbundenen Katastrophen seien längst vergangene Geschichte.

Um dem Film seine Aktualität zurückzugeben, argumentieren viele Kritiker, der Film beziehe seine Qualität gerade aus der Universalisierbarkeit der Liebesgeschichte, die eben nicht auf die Geschlechterthematik beschränkt sei. Viele Zuschauerinnen und Zuschauer ließen sich von der Liebesgeschichte bewegen,

von dem Scheitern des Lebensprojekts, von der Unmöglichkeit einer großen Liebe – als ob es gleichgültig wäre, welchen Geschlechts die Partner seien.

In der *Frankfurter Rundschau* kann man lesen: „Noch nie hat es einen solchen Film gegeben. Nie hat jemand eine schwule Liebesgeschichte gedreht, die sich nicht nur an eine Minderheit wendet. Darum wird man *Brokeback Mountain* noch in hundert Jahren sehen."[2] Die *Süddeutsche Zeitung* schreibt, sichtlich bewegt: „Eine wunderbare, rührende Liebesgeschichte!"[3] Selbst das *Wall Street Journal* mischte sich in die Diskussion ein und bemerkte: „Liebesgeschichten kommen und gehen, aber diese hier wird bleiben – nicht, weil die Liebhaber Männer sind, sondern weil ihre Geschichte voller Leben und Sehnsucht, eine wahre Romanze ist."[4] Noch deutlicher äußert sich die *Los Angeles Times*: Für sie ist der Film „eine Liebesgeschichte voll tiefer Gefühle, in der es um die unerklärlichen, geheimnisvollen Wege des menschlichen Herzens geht, wie in vielen Mainstream Filmen auch, die früher gedreht wurden. Die beiden Liebhaber hier sind nur zufällig Männer."[5]

Das alles ist nicht einfach falsch, und natürlich können wir in diesem Film auch das ‚allgemein Menschliche' suchen. Aber das ‚Universelle' einer Geschichte kann auch eine Flucht ins Überzeitliche, Ungeschichtliche bedeuten, dorthin, wo wir alle übereinstimmen und die Widersprüche der Gesellschaft und unseres Lebens ausgeblendet sind.

Brokeback Mountain spielt nicht irgendwo, sondern an einem präzisen geografischen Ort (Wyoming) und zu einer präzisen historischen Zeit (1963). Beide Informationen sind dem Film so wichtig, dass er sie in der Anfangssequenz als Schriftzug einblendet. Der Film beginnt in der kühlen Nacht Wyomings, auf der Hochebene, dort, wo sich im Oktober 1998 ein schreckliches Verbrechen zugetragen hat. In der Nähe von Laramie wurde der homosexuelle Student Matthew Shepard auf brutale Weise ermordet.

Abb. 1: Matthew Shepard (1976-1998)

Zwei junge Burschen, die sich durch sein feminines Verhalten provoziert fühlten und ihn ausrauben wollten, nahmen ihn in ihrem Auto mit, banden ihn an einen Zaun außerhalb der Stadt, folterten ihn, fügten ihm schwere Kopfverletzungen mit dem Revolver zu und ließen ihn, angebunden an den Armen, an dem Wildzaun hängen. Die ganze Nacht hing er dort, umweht von den kühlen Winden der Hochebene, verlassen von allen Menschen. Erst nach 18 Stunden wird er von einem Radfahrer entdeckt, der ihn zunächst für eine Vogelscheuche hält. Fünf Tage später stirbt er in dem Krankenhaus, in das man ihn gebracht hat. Bald nach seinem Tod und der Verurteilung der Mörder gründen die Eltern die Matthew Shepard-Foundation, eine weltweite Organisation, die gegen *hate crimes* aller Art kämpft.

Annie Proulx, die Autorin der Erzählung *Brokeback Mountain* (engl. 1997), weist in einem Essay über die Entstehung des Films ausdrücklich auf die Matthew Shepard-Geschichte hin. Sie schreibt, viele seien davon ausgegangen, bei *Brokeback Mountain* handle es sich um die Geschichte zweier schwuler Cowboys. „Das ist sie nicht. Es ist eine Geschichte über destruktive ländliche Schwulenfeindlichkeit." Dann erinnert sie an Matthew Shepard und daran, dass sich diese Geschichte „kurz hinter Laramie", der angeblich aufgeklärtesten Stadt dieses Bundesstaates, Sitz der Universität von Wyoming, zugetragen habe. „Man beachte auch, dass Wyoming die höchste Selbstmordrate der ganzen Vereinigten Staaten hat und dass den Hauptanteil dieser Selbstmörder ältere alleinstehende Männer ausmachen" (Proulx 2006, 351).

Proulx setzt damit einen Akzent, der bei den Rezensenten zugunsten der Liebesgeschichte in den Hintergrund tritt. Für die Autorin und auch für den Regisseur Ang Lee steht die *hate crime*-Geschichte im Vordergrund – das zeigt die Bildinszenierung des Films von der ersten Einstellung an. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass Shepard wie ein Gekreuzigter, angebunden an den Balken eines Zaunes, starb (eine solche Szene findet sich, in Anspielung an Shepard, z.B. in dem Theaterstück *Corpus Christi* von Terence McNally). Ang Lee beginnt seinen Film mit einer nächtlichen Aufnahme der weiten, einsamen Landschaft von Wyoming, in der drei Masten wie Kreuze in den Himmel ragen: das Golgotha von Wyoming.

Abb. 2: Anfangssequenz

Die diagonalen Stützstreben der Querbalken erscheinen dabei wie die Arme der Gekreuzigten. Der Lastwagen, in dem Ennis del Mar sich befindet, bewegt sich langsam aus dem Bereich der Kreuze heraus. Am Morgen, bei Ankunft des Lastwagens an seinem Zielort, dominieren die Kreuze immer noch die linke Bildhälfte, obwohl sich der Truck inzwischen an einem völlig anderen Ort befindet. Wenn Ennis nach langer Fahrt aus dem Lastwagen steigt, tritt er in den Raum der drei Kreuze, die bis zum Ende im Hintergrund sichtbar bleiben.

Ennis del Mar und Jack Twist streben zunächst einem Ideal von Männlichkeit nach, das in dem Begriff des Cowboys geradezu mythische Gestalt gewonnen hat – sie werden Opfer eines diskursiven Zwangssystems, das bis hinein in die Marlboro-Werbung seine Wirkung entfaltet. Der Cowboy ist nach diesem Konstrukt ein besonders männlicher Mann, dessen Zuhause die Wildnis ist. Er wird umweht von dem rauen Wind der Prärie und ist umgeben von Rinderherden; Stiefel, Hut, Lasso und Sporen gehören zum Code seiner Männlichkeit. Lagerfeuer und Zigarettenqualm bestimmen die bittere Note seines Geruchs. Der Cowboy ist mutig und einsam. Dieses Stereotyp, das über den Western-Film auch die Männlichkeitsvorstellungen des 20. Jahrhunderts prägte, scheint die Fantasiewelt von Ennis und Jack zu beherrschen. Ihre inneren Bilder sind der ständige Schutzwall gegen die Selbstverachtung, die ihr schwules Begehren begleitet. Sie sind aber auch die Quelle dafür, dass sie sich selbst und die Frauen, die sie heiraten, ins Unglück treiben. Beide wollen dem Männlichkeitsideal gerecht werden, zu dessen Chiffre der Cowboy-Mythos geworden ist. Aber Ennis ist nur ein untergeordneter Rancharbeiter, und Jack versucht im Rodeoreiten dem Cowboy-Ideal – mehr schlecht als recht – nachzueifern. Der Film greift von Anfang an dieses Phantasma der Männer auf, subvertiert aber seine Semantik. Er konstruiert den Cowboy-Mythos als Phantasma, um ihn im nächsten Schritt umso gründlicher zu zerstören. Gleich zu Beginn unterläuft der Film die Zwangsfantasien seiner Helden, indem er eine ganz andere Ikonografie aufruft, die jedem kulturgeschichtlich Interessierten geläufig ist. Jack und Ennis werden auf Brokeback Mountain keine Cowboys, sondern Schafhirten. Das Schafehüten ist eine Tätigkeit, die von den echten Kuhtreibern zutiefst verachtet wird (darauf weist Annie Proulx in ihrem Essay zur Entstehung des Films hin (ebd., 351). Ang Lee widmet dieser Dekonstruktion eine lange Sequenz im Eingang des Films.

Abb. 3: Der gute Hirte

Dabei weist er den beiden Hauptfiguren mit dem Hirtendasein weiblich-mütterliche Attribute zu: Er macht sie zu ‚guten Hirten', die ihre Schäflein beschützend auf den Rücken nehmen oder ihre Hufe fürsorglich von eingeklemmten Steinen befreien.

Der Schafhirte ist sowohl in der Literatur als auch in der Kunstgeschichte Requisit einer friedlichen Welt, meist Bestandteil einer Idylle (oder des *locus amoenus*), in dem die Erotik einen selbstverständlichen Platz einnimmt; nicht umsonst hat das Wort Schäferstündchen eine erotische Konnotation. In dieser Schäferwelt, die fern der Zivilisation mit ihren vorgeprägten Männlichkeitsbildern angesiedelt ist, ereignet sich denn auch der einzige wirklich glückliche Moment für Jack und Ennis: eine Art Schäferidylle, die dem *locus amoenus* angemessen ist. Aber auch hier unterläuft der Film seine eigene Vorlage: Durch die Blickregie des Films wird klar, dass wir bei der heiteren Szene, die *wir* sehen, den Blick eines feindlichen Beobachters einnehmen:

Abb. 4: Der Chef Aguirre beobachtet die beiden Männer durch ein Fernglas.

Die Weite der Natur steht hier für die Selbstbefreiung der Protagonisten, die in der Zivilisation, in der Enge der Häuser und Wohnzimmer, nicht möglich ist. Aber gerade die visuelle Darstellung ihres Liebesglücks, die die beiden herumtollend mit nacktem Oberkörper zeigt, entpuppt sich als Blick des Chefs (mit dem bezeichnenden Namen Aguirre[6]), der den beiden nachspioniert. Dies wird schon dadurch deutlich, dass die Szene stumm ist, ohne Einblendung von Stimmen – was der Beobachterposition aus der Ferne entspricht. Diese Verfremdung des Blicks umgibt die sorglose Ausgelassenheit der beiden Männer mit einer Bedrohung, die schon auf die finale Katastrophe vordeutet.

Noch an einer anderen Stelle dringt der beobachtende Blick eines Anderen in die Intimität des schwulen Begehrens, und auch hier ist der Blick eine Art Vorbote, der Verhängnis und Zerstörung ankündigt. Jack und Ennis haben sich nach dem gemeinsamen Sommer auf dem Brokeback Mountain vier Jahre nicht mehr gesehen, und als Jack eines Tages mit seinem Wagen vor Ennis' Wohnung steht, kommt es zu einer leidenschaftlichen Begrüßungsszene, in der das aufgestaute Begehren sich Bahn bricht. Diese Szene wird von Ennis' Frau Alma beobachtet:

Abb. 5: Alma beobachtet die beiden Männer durch das Fenster.

Immer ist es der Blick der Anderen, der das Glück des Augenblicks in etwas Verbotenes transformiert, der aus dem Begehren ein verbotenes Begehren macht. Dieser Blick tritt hier als ein Störmoment auf, das die Steigerung der Handlung vorantreibt.

Der Film folgt strukturell dem Bau der griechischen Tragödie, nach der das Verhängnis, die Katastrophe, unabwendbar ist. So akribisch die Erzählung gestaltet wurde,[7] so präzise haben die Drehbuchautoren und der Regisseur gearbeitet. Auf die Exposition mit der Anstellung als Schafhirten und dem Schafauftrieb folgt die Schürzung des Knotens, die Steigerung, die mit der ersten sexuellen Begegnung der Männer ihren Anfang nimmt und mit der Beobachtung durch den Chef Aguirre auf die mögliche Katastrophe verweist. Mit unerbittlicher Konsequenz wird die Liebesaffäre gesteigert bis hin zum Wendepunkt, bevor sie – kurz aufgehalten durch ein retardierendes Moment – auf die Katastrophe zustürzt.

Der Wendepunkt ist da angesiedelt, wo Jack und auch dem Zuschauer klar wird, dass es eine gute Lösung, eine Befreiung aus dem Versteck nicht geben wird. Das Versteck, auf Englisch *closet*, gehört zu den Zentralmetaphern des Films – darauf komme ich gleich noch zurück. Da die beiden Protagonisten schweigsame Helden sind, verlegt der Film einen Großteil der Semantik in die Bildsprache. Das Eingesperrtsein in Räume, in abgegrenzte Spiegelflächen, ins Gefängnis des anderen Blicks steht in Opposition zur freien Natur (soweit nicht auch in der Natur der Blick des anderen die Freiheit bedroht) – eine Opposition, die den ganzen Film durchzieht. Nur in der weiten Landschaft sind für Jack und Ennis kurze Glücksmomente möglich. Zurück in der Zivilisation verfallen sie den tief verinnerlichten Bildern idealer Männlichkeit, der Patriarchenrolle in der Familie, dem familialen Zwangssystem. Bei ihrem Wiedersehen nach vier Jahren ist es Ennis, der jede Hoffnung auf einen Ausbruch aus dem ‚Versteck' zerstört. Dabei wird der psychologische Grund seiner Angst mitgeliefert: Es sind die zerstörerischen Bilder der Gewalt gegen alles Andersartige, die sich von Kindheit an in seine Erinnerung gegraben haben. In diesem Sinn unterscheidet sich der Film grundsätzlich von einer anderen ‚normalen' Liebesgeschichte: Hier wird nicht nur das gesellschaftliche Verbot nachgezeichnet, das

alle Ausbruchsversuche aus dem Käfig vereitelt, sondern auch die psychische Selbstunterdrückung, die unauflöslich an die frühen Bilder der Gewalt gekoppelt ist und die nicht nur Ennis, sondern alle beschädigt, die mit ihm in Berührung kommen. Ennis berichtet beim Wiedersehen mit Jack davon, dass in der Wohngegend seiner Kindheit ein schwuler Farmer brutal ermordet wurde, der mit seinem Freund zusammen die Farm betrieb. Ennis' Vater zwang die Kinder, sich die schrecklich zugerichtete Leiche des Farmers anzusehen:

Abb. 6: Der kleine Ennis wird vom Vater zur Leiche des homosexuellen Farmers geführt.

Die schrecklichen Bilder, die sich tief in Ennis' Erinnerung eingruben, verhindern jenes mutige Coming Out, das Jack von dem Freund fordert. Für Ennis bleibt nur die trübe Erkenntnis: „Was man nicht ändern kann, das muss man lassen."

Es gibt in dem strengen Aufbau auch ein retardierendes Moment, das noch einmal für einen Moment die Hoffnung auf einen guten Ausgang weckt: Es ist der Augenblick, in dem Ennis sich von seiner Frau scheiden lässt und Jack sich gut gelaunt auf den Weg zu ihm macht, in der Hoffnung, dass jetzt doch noch ein Ausbruch aus dem *closet*, ein gemeinsames Leben, möglich wäre:

Abb. 7: Jack begibt sich gut gelaunt auf den Weg zu Ennis, nach dessen Scheidung.

Als Ennis jedoch dieser Hoffnung wiederum eine entschiedene Absage erteilt, wird auch den Zuschauern und Zuschauerinnen klar, dass es kein Happy End geben wird. Auf dem Rückweg weint Jack zum ersten Mal. Seine Verzweiflung markiert nicht nur das Schwinden der Hoffnung auf einen Neuanfang, sondern bereitet uns auf die abschließende Katastrophe vor: auf die Gewalt, die Jack in dem Augenblick einholen wird, in dem er das *closet* zu verlassen beabsichtigt. Wie wir später erfahren, hatte Jack die Absicht, mit einem Mann zusammen auf die Farm seines Vaters zu ziehen. Als Ennis verspätet von Jacks Tod erfährt, begreift er sofort, dass Jack Opfer eines *hate crimes*, Opfer anti-schwuler Gewalt geworden ist. Die Version von Jacks Frau, die er am Telefon erfährt, erscheint ihm unglaubwürdig: Jack sei Opfer eines Unfalls geworden, hervorgerufen durch einen geplatzten Reifen. Ennis' Fantasie produziert unvermittelt die Bilder jenes Gewaltverbrechens, das auch den Zuschauern und Zuschauerinnen als plausiblere Erklärung für Jacks Todesursache erscheint.

Abb 8: Ennis fantasiert die wahren Umstände von Jacks Tod, das *hate crime*.

In Proulx' Erzählung ist diese Gewissheit über die Todesursache noch deutlicher. Dort heißt es beim Gespräch mit Jacks Eltern: „Also wußte er [Ennis] jetzt, daß es der Wagenheber gewesen war." (Proulx 2006, 343).

Damit sind wir zu dem Anfang zurückgekehrt, zu den Kreuzen, die über Wyomings weiter Landschaft aufragen, und zu dem gewaltsamen Tod des Matthew Shepard. Noch immer ist der gewaltsame Tod in vielen Fällen der Preis des Andersseins, trotz der Aufklärung der Gesellschaft. Die Angst vor der Repression treibt viele Homosexuelle zurück in das *closet*, in jenes Versteck, das in einer Art Nachspiel des Films zur wiederkehrenden Metapher wird. Doch schon von Anfang an sind die Bilder des Eingesperrtseins, des begrenzten Raums und der Determination durch den anderen Blick präsent – das eingegrenzte Gesicht im Spiegel und der Blick des Anderen verbinden sich in einer der ersten Einstellungen des Films, um dann immer wiederzukehren. Jack begegnet hier Ennis zum ersten Mal auf dem Gelände des Chefs, der sie als Schafhirten anstellen wird. Während er sich rasiert, beobachtet er ihn im Rückspiegel seines Wagens:

Abb. 9: Ennis wird durch Jack im Spiegel beobachtet.

Die Semantik des *closet* (*closet* bedeutet im Englischen eigentlich ‚Kleiderschrank') kehrt gegen Ende des Films ganz wörtlich wieder und verweist hier auf das *closet* ihrer Beziehung. Ennis findet im Haus von Jacks Eltern sein verloren geglaubtes Hemd wieder, das Jack in sein eigenes Hemd gesteckt hat – bildlicher Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit. Jacks Kleiderschrank hat keine Fenster nach draußen. Er steht für das Versteck und die Ausweglosigkeit ihrer Beziehung. In einer Umkehrung der Blickrichtung befinden sich die Zuschauer und Zuschauerinnen plötzlich selbst in dem Kleiderschrank und blicken auf Ennis – dessen Blick auf den Schrank gerichtet ist, den er gleich betreten wird:

Abb. 10: Ennis blickt in Jack's ‚closet'.

Es würde zu weit führen, auf die Theorien des *closet* einzugehen, die sich im Rahmen der Queer Theory entwickelt haben. Erwähnt sei nur das bekannteste Buch *Epistemology of the Closet* von Eve Kosofsky Sedgwick (1990) – ein in den USA viel diskutiertes Buch, das zur Grundlage der Queer Theory geworden ist. Sedgwick zeigt darin am Beispiel zahlreicher literarischer Werke auf, dass das *closet* im 20. Jahrhundert zur Grundstruktur jenes sprachlichen Ausschließungssystems wurde, das sich über Begriffsdichotomien (wie männlich/weiblich, stark/schwach, Tag/Nacht) immer neu konstituiert und zur Definition des Eigenen den Ausschluss des Anderen benötigt.

Die *Epistemology of the Closet* ist in Ang Lees Film in eine Bildsprache übersetzt, die freilich nur dem englischsprachigen Publikum zugänglich ist. Das *closet* kehrt ganz am Ende des Films nochmals in seiner doppelten Bedeutung wieder: in der wörtlichen und in der übertragenen. Ennis öffnet in seinem Trailer den Kleiderschrank (*closet*) und betrachtet die beiden ineinander verschränkten Kleidungsstücke. Der Blick der Kamera fährt zurück und fällt dabei auf das winzige Fenster, das sich rechts vom Schrank befindet. Es gibt den Blick frei auf die Weite einer Landschaft: eine Wiese voller Blumen, darüber Berge und Himmel.

Abb. 11: Ennis in seinem Trailer.

Dieses Nebeneinander – das kleine, stickige *closet* und daneben das Fenster mit dem unbegrenzten Blick ins Freie – bezeichnet hier die Tragödie des älteren Ennis: das Leben, das er geführt hat, und das Leben, das er hätte führen können.[8] Aber der Film selbst fällt kein Urteil über ihn, er bleibt am Ende so offen wie der letzte Satz, den Ennis nicht vollendet.

Anmerkungen

1 *Badische Zeitung*, 3.5.07.
2 *Frankfurter Rundschau*, 9. März 2006.
3 *Süddeutsche Zeitung*, 1. März 2006.
4 *Wall Street Journal*, 12. März 2006. Vgl. auch Daniel Mendelsohn 2006.
5 *Los Angeles Times*, 9. Dez. 2005: „It's a deeply felt, emotional love story that deals with the uncharted, mysterious ways of the human heart just as so many mainstream films have before it. The two lovers here just happen to be men."
6 Der Kinobesucher wird dabei an den Film *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) von Werner Herzog erinnert: Aguirre, die Hauptfigur dieses Films, ist ein herrischer Eroberer, der sich rücksichtslos von seinen Machtgelüsten leiten lässt.
7 Annie Proulx hat den kurzen Text mehr als sechzig Mal umgeschrieben, vgl. Proulx 2006, 353.
8 Vgl. hierzu den ausgezeichneten Beitrag von Daniel Mendelsohn: „An Affair to Remember." *The New Review of Books*, 53/2006, Nr. 3, dem dieser Aufsatz wichtige Anregungen verdankt.

Literatur

Kosofsky Sedgwick, Eve (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Mann, Thomas (1990) „Der Tod in Venedig." *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VIII. Frankfurt/M.: Fischer, 444-525.

McNally, Terence (1999) *Corpus Christi*. New York: Dramatists Play Service.

Mendelsohn, Daniel (2006) „An Affair to Remember." *The New Review of Books* 53, Nr. 3.

Proulx, Annie (2006) *Brokeback Mountain*. 3. erw. Aufl. München: Diana.