

„I used to know the words“

Woody Allens *Blue Jasmine* als psychopathologische, ambivalente Antiheldin

Neben Diskursen zum Definitionsbegriff des Antihelden, die sich mit einzelnen Figuren als reinen Antihelden oder Kippfiguren mit antiheroischen Eigenschaften befassen, ist die soziale Einbettung literarischer Werke und ihrer Charaktere von Bedeutung. Vor dem Hintergrund kultureller Metaphern wie zum Beispiel des ‚Amerikanischen Traumes‘¹ können neue Elemente des Heldenhaften oder Antiheldenhaften sichtbar werden. Hier wird vorgeschlagen, die Figuren im Kontext gesellschaftlich-kulturell bestimmter Bedingungen im Sinne des ‚social embedded self‘ wahrzunehmen, im Gegensatz zu Individuen, die sich losgelöst von sozialen oder kulturellen Strukturen bewegen. So kann die Bedingtheit der Figuren bereits auf etwaige [anti-]heroische Eigenschaften verweisen.² Kulturelle Werte werden hier zu einem kollektiven, aber auch individuell erlebten Imperativ, der sich auf die Handlungsweise und nicht zuletzt auf die psychologische Konstitution der Figuren auswirkt. Verletzlichkeit, Entfremdungsempfindungen, versteckte Ängste oder sogar Ich-Auflösung zeigen sich in Verbindung zur kulturell-politischen Einbindung, die Definitionen von sozialem Ansehen und Rang sowie einem individuell oder kollektiv eingeordneten Status zur Folge haben.³ Die fiktionalen Figuren können also niemals losgelöst von den Strukturen gesehen werden, die sie bestimmen, weder physisch noch psychisch. Vor dem Hintergrund des Amerikanischen Traumes werden in der amerikanischen Literatur und im amerikanischen Film fiktionale Figuren als Helden oder Antihelden ausgewiesen, deren Scheitern stets vor der Schablone heldenhafter Taten oder Erfolge gegengelesen wird. Dies gilt für literarische und filmische Figuren wie Jay Gatsby in *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald [1925], Charles Foster Kane in *Citizen Kane* von Orson Welles [1941], Willy Loman in *Death of a Salesman* von Arthur Miller [1949] oder dem anonymen Erzähler und Tyler Durden in *Fight Club* von Chuck Palahniuk [1996]. Die Grundzüge ihres Charakters und ihre psychischen

Strukturen können ohne soziale Einbettung nicht verstanden werden. Auch kann eine mögliche Einordnung als Held oder Antiheld ohne soziale und kulturelle Bedingtheit nicht angedacht werden. Hier soll die Hauptfigur Jasmine Francis aus dem 2013 erschienenen Film *Blue Jasmine* von Woody Allen bezüglich antiheroischer Attribute analysiert und somit gezeigt werden, dass eine Einordnung der Hauptfigur Jasmine als Antiheldin zwar teilweise möglich ist, dass sich anhand dieser ambivalenten Figur aber auch Mechanismen zur Bestimmung eines Antihelden oder einer Antiheldin aufzeigen lassen.

Äußere Faktoren wie der kulturelle Begriff des Amerikanischen Traumes beeinflussen die Selbstwahrnehmung der Figur, so dass sich innerpsychologische Konflikte verstärken. Werden solche äußeren Faktoren als ‚kultureller Imperativ‘ verstanden, also als eine verinnerlichte Schablone, nach der in einer Gesellschaft Erfolg und Scheitern definiert wird und nach der sich der Einzelne bemisst, dann können diese exogenen Faktoren endogene Krisen hervorrufen. Vor allem bei *Blue Jasmine* zeigen sich Schnittstellen von einerseits öffentlich inszeniertem Selbst und von Selbstentblößung sowie mentalem Zusammenbruch andererseits, die man als Prozesse verstehen kann, welche die Diskrepanzen öffentlicher Wahrnehmung und inner-subjektiver Störungen aufdecken. Gerade die Ambivalenz der psychisch labilen Figur Jasmine Francis zeigt ein Wechselspiel von sozialer Performance, die der Soziologie Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life* [1956] als „impression management“ mit „front house“ als Aufrechterhaltung eines Rollenspiels und mit „backstage“, einem Verlust der Rolle, bezeichnet. Die Einbettung in eine Kultur, die nach dem Anthropologen Clifford Geertz auch ein „mental phenom[on]“ und „learned behavior“ (Geertz 17) ist, verweist auf den Menschen, der in einem Netz gefangen ist, das er selbst gesponnen hat: „Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun“ (Geertz 5). Wie das

Beispiel *Blue Jasmine* zeigt, sind nicht nur äußere Verstrickungen, sondern auch innere bis zum Wahnsinn reichende Konflikte vorhanden, die bis zu einer „dionysischen Ich-Auflösung“ (Voss 27) reichen. Diese Konflikte markieren Jasmine Francis als Antiheldin, dennoch zeigen sich anhand der uneindeutigen Figur der Jasmine des Weiteren Dynamiken, die sich im Definitionsdiskurs zum Antihelden selbst manifestieren und über den Antihelden hinausgehen.

1. American Undreaming: [Anti-]held/innen im Kontext der amerikanischen Kultur

In Woody Allens Film *Blue Jasmine* wird der Amerikanische Traum, der besagt, dass genug Anstrengung automatisch zu Wohlstand führt, zum Albtraum. Jasmine ist nicht die ‚self-made woman‘, sondern eine ‚self-unmade woman‘, deren soziale Sicherheit sich parallel zu ihrer inneren Stabilität auflöst. Im Konflikt mit ihrem korrupten Mann und in ihrer neuen Rolle als finanziell ruinierte Person hat sie keine Kontrolle und somit keinen Handlungsspielraum. Allens Porträt einer völlig hysterischen Frau, deren positiven Eigenschaften in einer von Männern negativ dominierten Welt [sexuelle Übergriffe, Aggressivität, Ehebruch, Betrug] verschüttet gehen, mag die Assoziation mit einer Antiheldin trotz männlich dominierter Begriffsdefinitionen anregen.

Operiert man mit den Begriffen ‚Held‘ und ‚Antiheld‘ im Zusammenhang mit amerikanischen Werten und Mythen, kann eine enge Bindung beider Begriffe attestiert werden. [Anti-]heldenhafte Figuren der amerikanischen Erzählkultur scheinen zwischen beiden Polen zu oszillieren. Im Kontext der amerikanischen Gesellschaft wird der Begriff des Helden dem Göttlichen gegenübergestellt und in einen soziologischen Zusammenhang gebracht: „The way to determine the American hero is sociologically“ (Edelstein 45). Der Held wird nach Edelstein soziologisch bestimmt, von der Gesellschaft erst definiert. Denn im allgemeinen Handlungsrahmen,⁴ der von amerikanischen Grundmythen bestimmt ist, mögen agierende Personen zwar glorifiziert werden, dennoch zeigen sie sich menschlich und zugänglich: „The legendary hero of America is the self-made man“ (Irving G. Wyllie, zit. nach Paul 367). Auch er kann in „in Relation und Abgrenzung von anderen Formen des Exzeptionellen wie dem Übermenschlich-Herausragenden oder Nur-Vorbildlichen, dem Göttlichen, Heiligen oder allgemein Bewunderter“ gesehen werden (von den Hoff u. a. 8). Hier wird der Mensch zu einem Mittler des kollektiven

Ideals einer sich aktiv formierenden polis oder Bürgergemeinschaft, wobei die amerikanische Nationenbildung [nation building] den Rahmen absteckt, innerhalb dessen sich der als heldenhaft titulierte American citizen im Sinne des amerikanischen Mythos bewegen kann.⁵ Das als heldenhaft titulierte Handeln, das sich in einem bewussten und aktiven soziokulturellen Akt der Säkularisierung vom übermenschlich, göttlich Heroischen emanzipiert,⁶ wird deutlich innerhalb eines Selbstfindungs- und Selbstdefinitionsprozesses der sich formierenden amerikanischen Gesellschaft und kann so als Handeln eines ‚self-made man‘ verwirklicht werden, indem dieser ‚self-made man‘ Teil des Amerikanischen Traumes werden darf.⁷ Wie Heike Paul in *The Myths that Made America* aufzeigt, diagnostiziert schon Alexis de Tocqueville in seiner zweibändigen Amerikastudie *De la démocratie en Amérique* [1835 und 1840] den Amerikanern eine „fiebrige Inbrunst“ im Sinne des amerikanischen Exzeptionalismus und der Selbstbestimmung als ‚self-made man‘: „It is strange to see with what feverish ardour the Americans pursue their own welfare, and to watch the vague dread that constantly torments them lest they should not have chosen the shortest path which may lead to it.“ (Tocqueville 471)⁸

Dieses ausgeprägte Streben nach ökonomischem, also auch gesellschaftlich belohntem Erfolg wird generell dem individuellen sowie kollektiv empfundenen Charakter einer „hectic economic activity“ zugeordnet (Paul 367). Individueller Eifer und kollektiv geteilte Mythen des amerikanischen Strebens nach Glück [„pursuit of happiness“], ausgedrückt im Diktum der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, stehen dennoch in Konkurrenz zueinander (vgl. Paul 370), da die selbstzentrierte Motivation im Sinne der uramerikanischen Werte einer staatsunabhängigen Eigenständigkeit [„self-reliance“] entspricht und deshalb kollektiv verordneten Mythen gegenübersteht.⁹ Das Konzept des ‚self-made man‘ scheint zunächst lediglich auf den weißen, wirtschaftlich autarken Mann anwendbar zu sein, da er dem aufklärerischen Ideal des selbstgeleiteten Individuums entspricht (vgl. Paul 369). So ist offenbar die Widerstandsfähigkeit des amerikanischen Siedlers im Kontext der amerikanischen Frontier auch männlich kodiert. Allerdings wird diese männliche Stärke („hyper-male icon“, McNeil 2) bereits früh bereichert durch die Anpassungsfähigkeit des Siedlers schlechthin, gleich welchen Geschlechts. So zeigt sich, dass Frauen in der Siedlungsgeschichte keineswegs passiv bleiben, sondern aktiv Stärke zeigen müssen und fiktionale Aufarbeitungen in amerikanischen Romanen und Filmen, z. B. dem [stereo-]typischen Western, auch

diese Leistungsfähigkeit beider Geschlechter aufzeigen (vgl. Bertelsen). Schon der erste amerikanische Prosabestseller, Mary Rowlandsons *A Narrative of the Captivity and Restoration* aus dem Jahre 1682, fügt dem männlichen Grundcharakter des ‚frontier hero‘ eine ‚frontier heroine‘ hinzu, so dass eine „gender-regulated frontier“ attestiert werden kann (McNeil 2). Die weibliche Figur der ‚captivity narratives‘, in denen Erfahrungen weißer Siedler[innen] in der Gefangenschaft amerikanischer Ureinwohner geschildert und erfolgreich vermarktet werden, fungiert als Prototyp des späteren [männlichen] ‚frontier hero‘ (McNeil 3). Prozesse der Amerikanisierung der sich neu ordnenden Gesellschaft werden hier aufgezeigt.

Das Heldenhafte ist also nicht unbedingt geschlechtsgebunden definiert. Trotzdem stellt sich beim Begriff des Helden die Frage, ob er auf Frauen anwendbar ist. So zeigt Joan Fayer in „Are Heroes Always Men?“, dass durch genderzuweisenden Sprachgebrauch, sie nennt ihn auch sexistisch, Helden oftmals rein männlich konnotiert werden. Militärische Kontexte liefern, laut Fayer, den Hintergrund, warum weibliche Helden eher selten überliefert seien oder das Weibliche schlechthin nicht mit heroischen Eigenschaften verbunden wird (Fayer 25). Dennoch kennt auch die amerikanische Folklore solche Heldinnen wie die historisch nicht gänzlich verifizierte Molly Pitcher, die in den Schlachten des 18. Jahrhunderts auftaucht und explizit als Heldin benannt wird (vgl. Bertanzetti). So selten es Heldinnen oder als Heldinnen bezeichnete Figuren zu geben scheint, Fayer sieht einen Paradigmenwechsel, der besagt, dass Frauen zwar eher selten in einschlägigen Werken zum Heldentum genannt werden, dass sich aber abzeichnet, dass auch Frauen als heroisch gesehen werden können und ihre Unsichtbarkeit in der Geschichte langsam in eine Sichtbarkeit verkehrt wird, wenn Heldenhaftigkeit nicht nur mit physischen Kräften gleichgesetzt wird (Fayer 34).

Physische Kräfte, psychische Stabilität oder zumindest eine gewisse Resilienz sind notwendig, um im Kontext der amerikanischen Kultur zu reüssieren. Naturbeherrschung und Zivildisierung der Wildnis sind elementare Pfeiler des Amerikanischen Traumes (vgl. Adams), der die „upward mobility“ mit Fortschrittsdenken verknüpft (Cullen 66–67). Hier bilden sich Überlebenskampf und -wille ab, es manifestieren sich uramerikanische Eigenschaften in der Transformation des Kontinents der „primitive forests“ (Nash 23) in florierende Industrielandschaften.¹⁰ Die Ökonomisierung des American Dream zeigt sich schon im 17. Jahrhundert in der Berichterstattung des Puritaners William Bradford, der von

der „hideous and desolate wilderness“ spricht (vgl. Nash 23–24), die der amerikanische Bürger bezwingt, um sich sein „Second Eden“ zu erschaffen (Nash 25).¹¹ Ökonomische und ökologische Aussteiger wie der Philosoph Henry David Thoreau in *Walden* [1854] inszenieren sich hingegen als heldenhaft in ihrer Abwehr vom exzessiven Materialismus der Zeitgenossen („Morning brings back the heroic ages“, 71), den schon Tocqueville mehrfach mit „feverish agitation“ (z. B. Tocqueville 484) umschreibt.

In der zeitgenössischen literarischen Aufarbeitung dieser ökonomischen Determiniertheit zeigt sich vermehrt eine Auseinandersetzung mit Heldeninszenierungen, die deutlich ins Antiheldenhafte kippt. Einerseits wird das heldenhafte Bezwingen der amerikanischen Wildnis zur lebensgefährlichen Expedition [*Into the Wild* von Jon Krakauer, 1996], andererseits wird die ökonomische Wildnis der finanzfixierten Gesellschaft zum Auslöser einer psychiatrisch definierbaren Kondition [*Fight Club* von Chuck Palahniuk, 1996] oder Helden fehlen gänzlich, was das Vakuum einer heldenlosen Kultur unterstreicht [die Kurzgeschichtensammlung *Without a Hero* von T. C. Boyle, 1994]: „The vacuum left by the disappearance of the hero, not only in fiction but in real lives“ (Richard Schwarz zit. nach Gleason 23). Im Bezug auf den Verlust oder das Verschwinden des Helden – Alan Edelstein spricht vom Verschwinden des amerikanischen sozial kreierten Helden – schreibt schon Frye Northrop in *Anatomy of Criticism*, dass das Heldenhafte in der europäischen Erzähltradition sich beständig vom großen Mythos weg- und zum Alltäglichen hinbewegt („has steadily moved its center of gravity down the list“, Northrop 46).

Vor dem Hintergrund des Amerikanischen Traumes als Monomythos der amerikanischen Gesellschaft kann der Verlust der Selbstbestimmtheit in Woody Allens Film *Blue Jasmine* zunächst als Oszillieren ins Antiheldenhafte begriffen werden, da er mit Dietmar Voss als Visualisierung eines „Symptoms der strukturalen Krise des Heroischen“ gesehen werden kann (Voss 24). Im Gegensatz zum selbstbestimmten amerikanischen Helden oder der amerikanischen Heldin ist er/sie „machtlos, ohnmächtig“ (ebd.). Im Gegensatz zum Antihelden, der von Voss einen „partiellen Wahnsinn“ attestiert bekommt, der ihn aber nicht aus der Gesellschaft ausschließt (ebd. 27), wird Jasmine von einem zunehmenden Wahnsinn geleitet, der sie schlussendlich komplett aus der Gesellschaft verbannt und die Figur auch von einer empathischen Empfindung der Zuschauer ausschließt. Jasmine schwankt, wenn man sie als Antiheldin versteht, zwischen dem Status einer superreichen, angesehenen Ehefrau und ihrem

Niedergang. Denn wie die Antihelden von Voss verkörpert ihre Existenz „Einsamkeit, Melancholie, gesellschaftliches Außenseitertum“ (Voss 29). Dennoch stellt sich die Frage, ob eine Einordnung der Jasmine Francis als an sozialem und eigenem Anspruch zerbrochene Figur gerade aufgrund der psychopathologischen Seelenstruktur nicht über die des Antihelden hinausgeht.

2. Im Schatten der Heldeninszenierung: Der amerikanische Alptraum

Eine heldenlose Welt zeigt sich nicht zuletzt in den urbanen Höllen naturalistisch-realistischer Romane wie *Maggie, A Girl from the Streets* [1893] von Stephen Crane, *McTeague* [1899] von Frank Norris und *The Jungle* [1909] von Upton Sinclair, die den Wildnis-Plot in die Megastädte Chicago und New York verlegen und die dort im Elend vegetierenden Bevölkerungsschichten portraituren (vgl. Voss 28). Im Kontext des ‚American Adam‘, welcher als von allen europäischen Zwängen befreiter Mensch in Amerika sein Schicksal selbst in die Hand nehmen, aber auch scheitern kann (vgl. Lewis 1955), und seiner Angst vor Verelendung und Armut, wie sie auch Woody Allens Figur Jasmine determiniert, muss auch F. Scott Fitzgeralds tragische Figur Jay Gatsby verstanden werden. Während sich Herman Melvilles *Bartleby in Bartleby the Scrivener: A Story of Wallstreet* [1853] den ökonomisierten Abläufen der Metropole New York und den irrsinnigen Strukturen der Wallstreet verweigert und so tatsächlich zum Antihelden wird [obwohl er vom religiös geprägten Erzähler durchaus verkürt wird], versucht Jay Gatsby innerhalb des Systems seinen persönlichen amerikanischen Traum zu leben, indem er sich selbst neu erfindet und zum Helden stilisiert: „The truth was that Jay Gatsby [...] sprang from his Platonic conception of himself. [...] So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end.“ (Fitzgerald 105)

In Harold Blooms Analyse zu Fitzgeralds Figur des *Great Gatsby* zeigt sich das Scheitern des vermeintlichen self-made hero: „Gatsby had, for his entire life, sought to improve, to rise up from the circumstances, to be the hero of a Horatio Alger tale. He had even, however unwittingly, marked down his schedule on the inside cover of a tale about an American folk hero.“ (Bloom 73)¹² Gatsbys Versuch, als Geschäftsmann erfolgreich zu sein, misslingt, auch wenn er dem Muster eines autark-solipsistischen Helden und dessen Hypermaterialismus entspricht. Nachdem er als Kind erfolgloser Bauern („unsuccessful

farm“, Fitzgerald 105) dem scheinbar vorbestimmten Lebensweg entrinnen kann, ist Gatsby das personifizierte Sinnbild des Amerikanischen Traumes („the green light“, Fitzgerald 193).

Vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Reüssierens und den Implikationen des selbstbestimmten Erfolgs bzw. Scheiterns breitet sich der Roman *The Financial Lives of the Poets* [2009] von Jess Walter aus. Ähnlich wie der intellektuelle Walter White aus der TV-Serie *Breaking Bad* [2008–2013] erfindet sich der zum Poeten gewordene ehemalige Finanzjournalist Matthew Prior¹³ neu. Aufgrund seiner prekären finanziellen Situation, die auch der Finanzkrise geschuldet ist, erschließt er sich neue Geldquellen, indem er zum Drogendealer wird. Als Antiheld der fiktional aufgearbeiteten Finanzkrise, die die Anpassung an die neuen Verhältnisse erfordert, kann sich Jess Walters Figur mit einer selbstironisch aufgeladenen Weltsicht behaupten: „combining the elements of tragedy with a sitcom“ (Maslin).¹⁴ Schon in seinem 2006 erschienen Roman *The Zero* offenbart Walter die absurd tragischen Verstrickungen des traumatisierten Antihelden Brian Remy nach den Anschlägen von 9/11. Remy daraus resultierende Dissoziation macht er mit durchbrochenen und verschachtelten Plotsträngen und sich wiederholenden Flashbacks greifbar. So zeigt *The Zero* eine von der Stilisierung ihrer Helden bestimmte Kultur und die Diskrepanz, die folgt, wenn diese Stilisierung nur symbolischen Wert hat. Vor dem Hintergrund des Schreckens von 9/11 entwickelt sich eine konstruierte Welt voller neuer Helden, die mit finanziellem Erfolg vermarktet werden, so dass sich die Inszenierung wiederum mit Materiellem verbindet: „a new breed of American hero“ (Heller 11). In *The Zero* werden die Verpackungen von Cornflakes mit Abbildungen der Helden vom Ground Zero verkauft („the breakfast of heroes“, Walter 284). Traumatische Erlebnisse haben in dieser Inszenierung keinen Platz, so dass von einer erzwungenen sozialen Resilienz[haltung] gesprochen werden kann.

Walters eher selten genannter Roman der ‚Nach-9/11-Literatur‘ reibt sich an der Dissonanz von Helden/Antihelden-Typisierungen und erlaubt keinerlei Romantisierungen, wenn er dystopisch-chaotische Elemente entwickelt. Denn die Hauptcharaktere funktionieren zwar einerseits als heldenhaft ikonisierte Männer der Aufklärungstruppen am Ground Zero und können sogar vom Mythos des amerikanischen Helden, der Terroranschläge übersteht, monetär profitieren. Andererseits werden sie durch posttraumatische Belastungsstörungen aus der Bahn geworfen, sind von Alpträumen geplagt und zweifeln am medial vermittelten Heldenbild. In ihrer Abgründigkeit sind sie negative Abziehbilder oder

Schatten des öffentlichen Helden, werden also zu Antihelden, da sie stets gegen den publikums-wirksam propagierten Heldenentwurf ankämpfen müssen. Remys zweigeteilte Persönlichkeit, die zwischen normativen Werten der politisch schwer verletzten Nation und absurder Situationskomik in der Welt von Geheimagenten treibt, ist also selbst zerrissen zwischen oktroyiertem Heldentum und antiheldenhaftem Handeln [etwa wenn er Beweise für Terroraktivitäten fremder Nationen manipuliert und sich Doppelagenten als vermeintliche Terroristen gegenseitig jagen]. Psychopathologische Strukturen traumatisierter Charaktere stehen so in direktem Zusammenhang mit der Gesellschaft, die sie sogar bedingen. Die Charaktere sind also niemals losgelöst von äußeren, sie definierenden Strukturen, was sie zu Kippfiguren macht, die immer wieder ins Antiheldische oszillieren.¹⁵

3. Failed Female: Jasmine als Antiheldin?

Der Verlust materiellen Reichtums und die Unfähigkeit, sich trotz finanzieller Unsicherheit neu zu definieren, charakterisieren die labile Hauptfigur Jasmine Francis in Woody Allens *Blue Jasmine* [2013], der im Titel das Attribut ‚blue‘ im Sinne eines melancholischen ‚Blues‘ als Verweis auf eine depressive Stimmungslage angefügt ist. In seiner 49. Filmarbeit konfrontiert Allen den Zuschauer mit dem sozialen Abstieg und psychischen Verfall der in Manhattan residierenden Jasmine Francis, deren frühere Ehe mit einem Finanzmogul scheinbar unerschöpflichen Reichtum garantierte. Nach der Inhaftierung ihres Mannes, die Jasmine aus der hysterischen Wut auf ihren untreuen Gatten heraus initiiert, versucht sie im Westen der USA ein neues Leben in bescheidenen Verhältnissen bei ihrer Schwester zu führen. Trotz einiger Versuche, in der ihr verhassten Welt minderwertiger Proletarier durchzuhalten und zu arbeiten, und trotz des Versuchs, als ‚trophy wife‘ eines Diplomaten wieder Teil der High Society zu werden, scheitert Jasmine, da sie mit den Betrügereien ihres Mannes verbunden bleibt. Nach einigen Bemühungen, sich die vergangene Welt des Wohlstandes zu imaginieren und so zurückzuholen, existiert sie nur noch im psychopathologischen Eskapismus und endet schließlich als halluzinierende Wahnsinnige auf einer Parkbank.

Der finanzielle Ruin Jasmynes und ihres literarischen Vorbildes, der Südstaatlerin Blanche DuBois aus Tennessee Williams' Theaterstück *A Streetcar Named Desire*, macht beide Frauen zu typischen Figuren der durch die ‚Great

Recession‘ in den USA nun stark etablierten Working Class oder Poverty Studies, welche sich mit fiktional aufgearbeiteten sozialen Fragen, vor allem auch nach den Ereignissen der Finanzkrise um 2008, beschäftigen.¹⁶ Kriminelle Finanzspekulationen liegen wie eine Zeitgeistschablone über dem Film *Blue Jasmine*. Hal, Jasmynes Ehemann, der sich später in der Gefängniszelle erhängt, scheint der realen Figur des Bernard Madoff nachempfunden, der mit einem Schneeballsystem 50 Milliarden Dollar verbrannt hat und nun eine 150jährige Gefängnisstrafe verbüßt, vormals aber als Held der Finanzsysteme galt.¹⁷

Der für jeden Amerikaner geltende Imperativ des American Dream und des wirtschaftlichen Erfolgs, der sich einstellt, wenn man nur hart genug arbeitet, transformiert sich auch für Blue[s] Jasmine zum Albtraum, da sie durch den Verlust von Prestige und des beträchtlichen Vermögens komplett ruiniert scheint. Für Allen gibt es in seinem Film nur den harten Kontrast zwischen vormals erfahrenem Reichtum und Jasmynes elendem Ende, was als Verweis auf den Illusionismus des Amerikanischen Traums gedeutet werden kann. Schon Jacob Riis hat im Jahre 1890 dem American-Dream-Mythos die sozialen Realitäten in seiner Fotodokumentation *How the Other Half Lives* gegenübergestellt, als er die Elendsviertel der Einwanderer in New York festhielt.¹⁸

Die Illusion des Amerikanischen Traumes bleibt in der zerfallenen Psyche Jasmynes zentral erhalten und zeigt den Konstruktcharakter der Inszenierung von Erfolg und der Erfindung eines erfolgreichen Ichs. Ein Vergleichsbeispiel aus dem späten 20. Jahrhundert ist die Figur des Tyler Durden in *Fight Club*. Im frühen 20. Jahrhundert strukturiert sich schon Jay Gatsbys Persönlichkeit durch die Imagination eines erfolgreichen Alter Ego, wenn Fitzgeralds Erzähler von „imagination“ und „Platonic conception of himself“ (Fitzgerald 105) spricht, wobei die Konstruktion betont bleibt: „Personality is an unbroken series of unsuccessful gestures“ (Fitzgerald 4), so dass theatralische Gesten den Status aller Figuren markieren.

Wiederholt spricht Allens Darstellerin Cate Blanchett in Interviews von Jasmine als Antiheldin der heutigen Zeit:¹⁹

There's a tragedy to her clinging onto those threadbare things – a bit like Blanche DuBois, trying to make herself as attractive and alluring as possible. Like Blanche, she has such a romanticised sense of self. Because of the internal pain, sometimes it's easier to exist in a world of fairy lights and fantasy. One of the primary industries in America is fantasy, and so there's a naivety behind that. And I think that makes Jasmine an anti-hero of her time in her way. (Alexander)

Dieser Verweis auf die Illusionsmaschinerie Amerikas und auf eine Fantasie-Industrie betont die Tragik der Figur Jasmine, die vergeblich versucht, ein romantisiertes Selbstbild aufrechtzuerhalten. Eine Einordnung des Antihelden vor der Folie einer inszenierten Fantasie- und Konsumwelt, die von einer Industrie hervorgebracht wird, die sich der Erzeugung von Illusionen verschrieben hat, zeigt die Projektionsfläche des Helden oder des im Sinne dieser [Künstlichkeit erzeugenden] Industrie agierenden Subjekts. In Abgrenzung zum klassischen Helden, der sich in allen erdenklichen Situationen gegen jedwede Situation gewappnet sieht und den Amerikanischen Traum aufrechterhält, ist der Antiheld zunächst eher schwierig einzuordnen:

Anti-hero is a slippery term that can cause a lot of confusion. Simply stated, an Anti-hero is not the opposite of a Hero, but a specialized kind of Hero, one who may be an outlaw or a villain from the point of view of society, but with whom the audience is basically in sympathy. We identify with these outsiders because we have all felt like outsiders at one time or another. (Vogler 34)

Voglers Zitat zeigt zwar die Uneindeutigkeit des Antiheldenbegriffs, jedoch scheint Jasmynes Schicksal den Zuschauer auch zu ergreifen, was ihre Figur teilweise sympathisch macht. Denn Jasmynes Versuch, sich eine neue Existenz aufzubauen, scheint zunächst zu gelingen. Richard Barksdale ordnet in seinem Aufsatz „Alienation and the Anti-hero in Recent American Literature“ den Antihelden im amerikanischen Roman im Sinne einer Entfremdung von der Gesellschaft ein:²⁰ „The anti-hero is the rebel-victim who is alienated from his culture and society“ (Barksdale 6). Der scheinbare Widerspruch zwischen Rebell und Opfer kennzeichnet den inneren Konflikt des Antihelden, im Gegensatz zu dem [naiven] klassischen, aber auch romantischen oder byronischen Helden als Bezwingler auch des inneren Zweifels („maintained a posture of God-like heroism“, Barksdale 2). Barksdales Hervorhebung innerer Konflikte, wie schon bei Voss, würde Jasmine zweifellos als eine Antiheldin markieren, wobei die Fluktuation der Figur selbst, zwischen Selbstzweifeln, extremer Überheblichkeit und Abdriften in Wahnsinn, hier eine eindeutige Zuordnung nicht zulässt.

Durch zahlreiche Rückblenden macht der Film den inneren Zwiespalt einer fast multiplen Persönlichkeit greifbar, deren Vergangenheit die traumatisierende Gegenwart des sozialen Abstiegs bestimmt. Innere Einheit und Stärke sind vollkommen verloren. Dieser Verlust eines verlässlichen [beim Helden manchmal fast naiven]

„Ich-Zentrums“, über das Voss in seiner Abhandlung zum Antihelden schreibt (Voss 27), macht eine vollständige Identifikation mit Jasmine unmöglich.²¹ Jasmine verfügt zwar über die antiheldenhafte Qualität des Ich-Verlusts, kann aber keine „Reflexion“ auf die ganze, teils verdrängte Bandbreite [ihrer] Subjektivität“ bieten (ebd.).

Allens Ambivalenz zwischen Satire, Komödie und dramatischem Sozialportrait einer tragisch Scheiternden siedelt die Figur in einer Zeit der „post crash fable“ (Handy) an. Eine Neuerfindung à la Gatsby oder ein Erfolg ‚per aspera ad astra‘ ist für Jasmine nicht möglich.²² Allerdings geben die Folgen des persönlichen Ruins, der auf die Nachwirkungen der Finanzkrise des Jahres 2008 verweist, solche Möglichkeiten hier auch nicht vor. Jasmine ist eher als ‚antihero of the self-inflicted financial crisis‘ zu betiteln und somit zum Scheitern verurteilt. Allens manchmal ‚versehentlich‘ heldenhafte Antihelden²³ kennzeichnen somit die Paradoxie des amerikanischen Helden/Antihelden-Diskurses. Dieser wandelt zwischen den Extremen des schon im amerikanischen Nationalcharakter implizierten Heldenhaften des an der Frontier gestärkten ‚American Adam‘, der als scheinbarer Antiheld zum [National-]helden werden kann, und seiner späteren Darstellung in Literatur, Film und Kunst, die hinter das stilisierte Heldenhafte den Schatten eines [fast] traumatisierten Antihelden stellt.²⁴ Zeitgenössische Superhelden oder popkulturell ikonisierte Figuren oszillieren ebenfalls zwischen diesen Polen – fiktionale Helden dürfen jedoch ihre antiheldenhaften Komponenten kultivieren, wobei kulturkritische Gegenentwürfe in der Literatur oder der Kunst aufgezeigt werden; Allens Diskurs zur Finanzkrise mag hier präsent sein. Der reale, öffentlich gefeierte Held muss dem Sinnbild des ‚American hero‘ entsprechen. Jasmynes Alptraum der sozial Schwachen in San Francisco, verkörpert z. B. von der stets gut gelaunten Schwester, scheint eher pittoresk, bohemienhaft übersetzt und entspricht kaum der Realität der von Silicon-Valley-Millionären überschwemmten Bay Area von San Francisco.²⁵

„It is natural to believe in great men. If the companions of our childhood should turn out to be heroes, and their condition regal, it would not surprise us... Nature seems to exist for the excellent“, schreibt Emerson 1850 in „Uses of Great Men“ in *Representative Men* (Emerson 7). Jasmynes Vertreibung aus dem Paradies der scheinbar Exzellenten und Superreichen, dem sie nur als Gattin ihres Mannes Hal angehören kann, lässt sich mit dem Klagegedicht Henry David Thoreaus in *Walden* kommentieren, der anmerkt, dass „the mass of men lead lives of quite desperation“ (Thoreau 7).

4. Kollaps und Krise: Empathie und Entwicklung des Wahnsinns in *Blue Jasmine*

Termini, welche die Hintergründe von Finanzmärkten oder Finanzkrisen beschreiben, scheinen oftmals psychiatrisch konnotierte Symptome oder psychisch auffällige Zustände zu betonen: Panikverkäufe, Depression, Gier, Manie und Krise.²⁶ In Bezug auf Jasmine kann von einer persönlichen ‚post-crash traumatic stress disorder‘ die Rede sein. Darüber hinaus werden die hysterischen und theatralischen Charaktereigenschaften Jasmynes einer histrionischen und narzisstischen Persönlichkeitsstörung zugeordnet (Wedding und Nimiec 235). Typisch für eine Narration der Traumatisierung ist die fragmentarische, nicht lineare Komposition des Films, wenn der chronologisch unterbrochene Erzählstrang durch Rückblenden immer wieder Ursache-Wirkungs-Elemente aufzeigt und die Überpräsenz der Vergangenheit in der Gegenwart verdeutlicht. Selbstgespräche, die Jasmine in der Gegenwart führt, werden durch Rückblenden erklärbar, sodass der Zuschauer empathisch am Erlebten teilhaben und die Innenwelt von Jasmine nachvollziehen kann, was den anderen Protagonisten im Film versagt bleibt. Die Anzeichen einer mentalen Sonderlichkeit oder psychischen Krankheit machen eine komplette Identifikation mit Jasmine jedoch unmöglich. Allerdings sind die Symptome des Wahnsinns erklärbar.

Zu Beginn inszeniert sich Jasmine als heitere Person, die sich jedoch bald in einen zynischen Charakter verwandelt. So erfährt das Publikum früh von erfolglosen psychiatrischen Behandlungen: „Believe me when I tell you. They tried six medications on me“ (00:02:10) [Abb. 1]. Die schnelle Aneinanderreihung von Einstellungen, die zunächst eine Jasmine zeigen, die sich als erfolgreich stilisiert, dann aber eine seltsam sarkastische Person, betont die Brüchigkeit der Figur. Krankhafte Selbstdarstellung und theatralische Hysterie verweisen auf das Leben als Bühne, unterstrichen durch die Bildführung der Kamera. Durch Panorama und Halbtotale porträtiert Allen seine Figuren oftmals als Bühnenakteure und zeigt ihre Umgebung als sozialisierende, sie einnehmende Umwelt, etwa bei privaten Feiern, die stets als Herausforderung bezüglich einer optimalen Selbstdarstellung dienen (00:51:54). Zudem wird das vornehme Landhaus als Symbol des verlorenen Status (00:35:49) gezeigt, oder die Arztpraxis, in der Jasmine nun ihren Lebensunterhalt verdienen muss (00:34:00) und in der sie sexuell belästigt wird (00:47:50). Mehrere kontrastierende soziale Umfelder und völlig unterschiedliche gesellschaftliche Milieus sind hier durch schnelle Schnitte unmittelbar

gegenübergestellt und zeigen die verschiedenen Wahrnehmungswelten Jasmynes. Längere Einstellungen und Close-ups verdeutlichen dagegen ihre emotionalen Wandlungen und enormen Stimmungsschwankungen (z. B. 01:07:11).

Ein empathisches Empfinden vonseiten des Zuschauers ist also nur teilweise möglich, da sich Jasmine oft abrupt von einer bemitleidenswerten Sympathiefigur in einen irritierend boshaften, snobistischen Charakter verwandelt. So macht eine sichtlich übernachtigte Jasmine spitze Bemerkungen zur Wohnung ihrer Schwester, während sie jammert, dass sie von Manhattan nach Brooklyn ziehen musste (00:09:53). Sie betont, wie ihr der persönliche Ruin zu schaffen macht und dass sie Ängste hat, was Mitleid hervorruft. Im nächsten Moment erwähnt sie jedoch auch, in der ersten Klasse geflogen zu sein, wobei sie dies als alte Gewohnheit abtut („I splurge from habit“, 00:10:57), was nicht nur ihre Schwester verwundert. Schon hier wird der Zuschauer misstrauisch. Stets sind Verweise auf die Farbe Blau und einen melancholisch sentimental Zustand vorhanden, der sich auch im Soundtrack widerspiegelt. Der Film beginnt wie so viele Filme von Woody Allen mit einem klassischen Song, der die Reise Jasmynes aufzeigt: *Back O’Town Blues* von Louis Armstrong und *Blue Moon* von Lorenz Hart, assoziiert mit besseren, verklärten Zeiten als Synonym für den fragilen, depressiven Zustand in der ansonsten musiklosen Gegenwart.

Klar ersichtlich sind Verweise auf Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* um die Südstaatlerin Blanche DuBois, deren finanzieller Ruin nach dem Selbstmord ihres Mannes einen kompletten sozialen Niedergang ohne Hoffnung auf gesellschaftliche Rehabilitation zur Folge hat. Am Ende scheint bei Williams die Einweisung in eine geschlossene Anstalt einzige Option, wobei Blanche der psychische Eskapismus einer Halluzination bleibt, als sie den sie abführenden Psychiater als Gentleman interpretiert, der sie aus einer feindlichen Umgebung rettet: „I have always depended on the kindness of strangers“ (Williams 153). In Williams’ Stück ist der Duft nach Jasmin ein olfaktorisches Merkmal der gut situierten Frau: „Oh, I guess he is just not the type that goes for jasmine perfume, but maybe he is just what we need to mix our blood now that we’ve lost Belle Reve“ (Williams 40). Blanche weist hier auf den Proletarier Stanley hin, der mit animalischer Brutalität weiblicher Verführungskunst trotz oder sich später nur durch Gewaltakte äußert, denn Blanchés Avancen und Verführungsversuche als Manipulationsmittel funktionieren bei Stanley zunächst nicht. Blanche muss sich einer männlich dominierten Welt unterwerfen; und auch Jasmine muss sich Grenzüberschreitungen von Männern

gefallen lassen, jedoch kann sie sich in der von ihrer souveränen Schwester determinierten Umgebung nicht etablieren. *Blue Jasmine* und die Verfilmung von *A Streetcar Named Desire* durch Elia Kazan von 1951 ähneln sich in ihrer Bildsprache und der Übertragbarkeit des Plots, der Figurenkonstellation, der Psychologisierung und Konditionierung der Figuren in Bezug auf Objekte und Statussymbole sowie dem Konsum von Drogen und Alkohol. So scheint Williams' Figur Blanche zu trinken, um sich in Tagträume zu flüchten: „She is drinking to escape it“ (Williams 122). Kazans Blanche scheint stets Zugang zu Alkohol zu haben, Allens Jasmine mixt Alkohol und Psychopharmaka: „For some reason my Xanax isn't kicking in“ (00:59:31).

Der Wahnsinn beider Frauen ist einerseits durch individuelle Persönlichkeitsstrukturen begründet, andererseits interpretieren beide, Williams und Allen, die Erkrankung ihrer Figuren auch als sozial bedingt. Man kann also nicht nur von einer persönlichen, sondern auch von einer gesellschaftlichen Wahnerkrankung sprechen, einer ‚social disorder‘. Nicht nur, dass Jasmine aus den ‚Krebsgeschwüren‘ des Hyperkapitalismus stammt, welcher innerhalb des Kapital- und Aktienmarktes wuchert, man also von einer kranken Kapitalordnung sprechen kann. Die Gesellschaft erlaubt auch keine Rehabilitation, nachdem Jasmine die kriminellen Machenschaften ihres Mannes öffentlich gemacht, einen Skandal ausgelöst, und sich persönlich damit ruiniert hat.

Beide Figuren, Blanche und Jasmine, müssen am Ende scheitern. Sie haben verloren, gegen sich selbst, gegen die Gesellschaft. Dies trifft auf Blanche zu, deren Vergewaltigung durch Stanley zu einem psychischen Kollaps führt, nachdem die Gewalttat verschwiegen und Blanche in eine psychiatrische Anstalt verbracht wird. Dies trifft auf Jasmine zu, die scheinbar keinen Platz finden kann in der Welt ihrer Schwester. Sie sind, und das macht die eindeutige Zuordnung zum Antihelden ambivalent, immer im Moment einer möglichen empathischen Regung durch ihre penetrante Künstlichkeit unerträglich. Sie sind beide hysterisch, ‚überkandidelt‘, affektiert, empathielos, getrieben von manierierter Künstlichkeit und einem nicht greifbaren Wahnsinn. In ihrer Außenseiterrolle kommentieren sie nie nur ihre als ungerecht empfundene Umgebung, und so macht es die dargestellte Verachtung bezüglich scheinbar minderwertiger Kulturen und sozial niedriger gestellter Schichten unmöglich, Partei für die Figuren zu ergreifen. Stets scheinen sie eine komplette Identifikation zu verderben. Die Oszillation der Figuren Blanche und Jasmine zwischen sozialer Performance als erfolgreicher Figur und verzweifelter Selbstentblößung weist auf den Versuch eines ‚impression management‘ hin, der Stilisierung des Selbst nach außen.

Nach dem Soziologen Erving Goffman in seiner Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* ist die soziale Interaktion durch Rollenspiele charakterisiert, so dass die Charaktere als Akteure zwischen Performance [„front house“] und Verlust der performativen Illusion [„backstage“], also einem ‚Fallen aus der Rolle‘, wechseln. Die Aufrechterhaltung einer konstruierten Selbstdarstellung, sei diese auch wenig authentisch, ist auch für Blanche und Jasmine maßgeblich.

Wie bei *The Great Gatsby*, der sich selbst erfindet, scheint für Jasmine nur die Neuerung relevant: „I met someone, I am a new person“ (01:10:36). Am Anfang des Films erfährt man durch Jasmynes Schwester Ginger, dass ‚Jeanette‘ angekommen sei, die sich in Jasmine umbenannt hat, nachdem sie ihren späteren Ehemann getroffen hat. Mit dieser Umbenennung erhofft sie, als Sinnbild der Neuerung, als eigene Marke, bei ihm anzukommen (00:11:52). Diese Markenbildung wird durch Statussymbole und Luxusmarken gefördert, die im Film von Jasmine vorgeführt werden, um ihren gesellschaftlichen Stand zu verdeutlichen.²⁷ Entsprechend muss die Kleidung Jasmynes leiden und sichtlich verwahrlosen, was ihren sozialen und emotionalen Abstieg verstärkt zum Ausdruck bringen soll. Mit ihren Markenaccessoires wirkt Jasmine in der Umgebung ihrer Schwester fremd. Jasmynes ständige Forderung an die Schwester, einen sozial höher gestellten Mann zu finden, scheint Ginger zu infizieren, so dass auch sie in ein theatralisches ‚Gehabe‘ verfällt (01:12:37). Rollenspiele sind Fassade und retuschieren lediglich den Selbstbetrug. Auch Jasmynes Mann Hal kann nur als erfolgreicher Finanzmogul agieren, weil er die Regeln des ‚impression management‘ versteht.

Die Opposition von Illusion und Realität betont den Verdrängungscharakter der Rollenspiele. In einer Kernszene zwischen Jasmine und Gingers Söhnen fällt Jasmynes Maske, so dass für einen Moment eine ehrliche Bestandsaufnahme zumindest vor kindlich-ahnungslosem Publikum möglich ist. Der Kernsatz lautet: „There's only so many traumas a person can withstand until they take to the streets and start screaming“ (01:07:21) [**Abb. 2**]. Es folgt eine endgültige Offenbarung vor den Kindern: „That's right boys, they picked me up on the street talking to myself and gave me something called Edison's Medicine“ (01:08:00). Zwar kann Jasmine in dieser Szene noch kurz die Fassung bewahren, obwohl sie gerade eingesteht, dass sie Kenntnis von Hals kriminellen Handlungen als Finanzhai hatte, aber nicht mehr bei ihrem Eingeständnis („But a cheat is a cheat“, 01:08:49) der persönlichen Verletzung durch den ehebrechenden Mann. Somit spielt für sie die emotionale Seite des Betrugs eine größere Rolle als

das kriminelle Verhalten, von dem auch sie profitiert hat. Einerseits zeigt sie eine verletzte Seele, andererseits Gleichgültigkeit.

Die Wechsel zwischen scheinbarer Idylle und immer wiederkehrenden Schockmomenten aus der Vergangenheit zeigen die extremen Gefühlsschwankungen, die in Jasmine aufwallen – eine Persistenz der Vergangenheit. Die Verdrängungsmechanismen, die notwendig waren, um die Illusion der heilen Welt der Superreichen aufrechtzuerhalten, sind mit einem Mal obsolet. Schon die Existenz als Nutznießerin größten Reichtums kann Jeanette alias Jasmine zunächst nicht zu einer Identifikationsfigur oder gar einer Antiheldin machen. Erst der Bruch mit dieser Illusion kann sie zu einer Identifikationsfigur oder einer sympathisch scheiternden Antiheldin umformen. Ihre Rolle, die sie krampfhaft aufrechtzuerhalten versucht, ist die des verkörperten Amerikanischen Traumes, wobei kriminelle Mechanismen im Hintergrund von ihr durchschaut, aber öffentlich verleugnet werden. Diese Verdrängungsmechanismen werden wiederholt aufgezeigt, etwa wenn Jasmine attestiert wird, sie habe eine eigene Art, die Dinge nicht zu sehen: „She just looked the other way“ (00:07:20). Jasmynes absichtsvolles Verdrängen ist zwar Voraussetzung für ihren Lebensstil, bedingt aber auch ihren Untergang, denn Allens weibliche Hauptfigur ist passiv ins Verderben gefallen, hat weder die Fähigkeit noch die Kraft zu handeln, nicht einmal autonom erlebte Subjektivität. Ihre einzige Aktion, bei der sie ins Geschehen eingreift und die kriminellen Machenschaften ihres Mannes anzeigt, schadet ihr letztendlich nur selbst, da sie eine Mitwisserschaft zugibt. Sie ist fatal und der Versuch eines Neuanfangs, der ins Leere läuft. Jasmine ist nicht imstande, Vorsorge zu treffen oder durch eigenständiges Handeln nach der selbstverschuldeten Vertreibung aus dem Paradies die Geschicke selbst zu lenken. Passivität, sich den Tatsachen zu verweigern und die Untreue und finanziellen Machenschaften des Ehemannes zu verdrängen, und Aktivität, aus verletztem Stolz den Ehemann anzuzeigen, führen sie ins Verderben. Allerdings zeigt Allen hier seine tragische Figur als Opfer nicht nur ihrer Vergangenheit, sondern auch als Opfer aller Strukturen, die sie nicht als eigenständiges Individuum agieren lassen. Eine Loslösung von der Illusion ist aber unmöglich, sodass schlussendlich der innere Konflikt weiter besteht, der eine Bewältigung der Vergangenheit nicht zulässt. „I used to know the words“, äußert Jasmine während einer akustischen Halluzination auf einer Parkbank, wenn sie zu den Klängen von *Blue Moon* abdriftet, „now they're all a jumble“ (01:33:20) [Abb. 3] – alles ist schlussendlich nur ein vollkommenes Chaos.

5. Fazit

Woody Allens Neuinterpretation von Tennessee Williams' „anti-heroine“ (vgl. Siegle und Handy) ist in eine sozialpolitische zeitgenössische Kulturkritik eingebettet und stellt eine „Tragödie ohne Katharsis“ (Handy) dar. Mit Hilfe von Cate Blanchetts außergewöhnlicher Schauspielkunst und ihrer Einordnung der Figur als Antiheldin kann in gewisser Weise Sympathie für eine vom Leben gebeutelte Hauptfigur geweckt werden. Die als extrem empfundene Demütigung des sozialen Abstiegs aus dem Olymp der amerikanischen Finanzhelden, deren Repräsentantin Jasmine zu gerne darstellte, kann das Durchschnittspublikum allenfalls als kurios wahrnehmen, da der Lebensstil der Superreichen kaum als üblich bezeichnet werden kann. Jasmine, geborene Jeanette, bleibt also in ihrer selbst definierten Rolle von vornherein distanziert und wird erst zum Negativbild ihrer Projektion, wenn sie in die Welt der Normalbevölkerung eintreten muss. Hier zeigt sich der „Zerfall des idealen Ichs... des Prunk-Egos“ (Schmidt). D. W. Winnicotts Konzept des ‚true self‘ als Authentizitätskern der Identität wird hier paradoxerweise verkehrt, da dass scheinbar echte Ich nur Fassade ist. Jasmynes unstetes Wandern zwischen ihrem, nun im Sinne von Winnicott, wahren [verletzten] und falschen Ich [Inszenierung] steht im Kontrast zu liebenswert gezeichneten Figuren wie der Schwester Ginger und deren grundehrlichem Freund Chilly.

Im Gegensatz zur schönggeistigen, weniger unsympathischen Antiheldin Blanche DuBois, der in *A Streetcar Named Desire* zweifelsohne Gewalt angetan wird, kann Allens Jasmine nicht eindeutig zugeordnet werden. Als gesellschaftlicher Teil der sich selbst glorifizierenden Finanzwelt wird sie von der „heroine [who] is partly responsible for getting what she deserves“ (Prose) zu einem bedauernswerten, psychisch derangierten Subjekt ohne Ich-Kern, fixiert auf punktuelle Glücksmomente in der Vergangenheit. Es ist der Prozess der Transformation selbst, der als antiheldenhafte Reise tituliert werden kann, die Verwandlung von einer eher distanziert und kritisch beäugten Personifizierung des Amerikanischen Traumes in ein bedauernswertes Wesen. Die Figur kann also per se nicht als grundsätzliche und ständige Antiheldin eingeordnet werden. Relevant sind stets psychologische Vorstellungen des Überideals des erfolgreich agierenden amerikanischen Bürgers („remaining illusion of self-worth“, Prose) im Vergleich zur tatsächlichen Existenz in eigener, selbstverschuldeten Misere, wobei stets der Imperativ zur Selbstoptimierung bestehen bleibt als „master of reinvention“ (Kermode). Innere

Widersprüche sind zwar schon in der Jasmine inspirierenden Figur Blanche DuBois angelegt, da sie aus Selbsterhaltungstrieb überhebliches Gebaren an den Tag legt. *Blue Jasmine* aber zeigt mit der szenischen Umsetzung des dicht mit typischen Dialogen Woody Allens bestückten Filmablaufs, dass sich der gebrochene Charakter der Jasmine aus reinen Widersprüchen zusammensetzt (vgl. Dargis).

Wenn eine Inszenierung des Helden [wie verschiedene Beiträge dieser Zeitschrift schon erläutert haben, vgl. Butter] also eine öffentliche ist, deren kollektives Ansehen Teil der Definition ist (vgl. Wulff), dann ist Allens Jasmine im Diktum des amerikanischen Traumimperativs gefangen, dessen Grundqualität nicht nur der heldenhaft errungene Erfolg, sondern auch dessen Inszenierung ist. Inszenierung und verinnerlichte psychologische Projektion des Erfolgsimperativs als einzig wahre Existenzmöglichkeit sind im Film elementar. Die Dissonanz, die sich aus den widersprüchlichen Persönlichkeiten Jasmynes ergeben, erzeugt erst eine Spannung, die in einem weniger ambivalenten Antihelden nicht vorhanden sein mag, der grundsätzlich dem gesellschaftlichen Ganzen kontrastiv gegenüber steht. In *Blue Jasmine* ist der Versuch einer Neuentdeckung und einer Rückkehr in die High Society [über die Annäherung an einen erfolgreichen Diplomaten] erfolglos und wird zerrieben von der Spannung, die der Figur Jasmine innewohnt.²⁸

Allens dramatische, tragische und abschreckende Figur ist gekennzeichnet durch Einsamkeit, Isolation, Verzweiflung, Passivität und Scheitern – Grundzüge des Antiheldenhaften. Der Antiheld als Sympathieträger weist aber Brüche auf, weil eine Identifikation mit einer Abnormalität diese zu einer hysterischen, wenn auch teilweise nachvollziehbaren mentalen Dissonanz transformiert. Ein ‚per aspera ad astra‘ – trotz des Zwischenschritts der Einsicht/Erkenntnis, also ‚per rationem/perspicientiam‘ – kann es schlussendlich nicht geben. Als Symbolfigur des vergangenen Ruhms der Wallstreet kann sie nicht in die Gegenwart der neuen Sozialordnung oder der sozialen Realität als agierendes Subjekt übertreten. Als ihr Sohn auf ihre Bitte um Hilfe erwidert „I want the past past“ (1:28:07) und sie abweist („Don’t spoil everything, just get out of my life so I can move on“, 1:28:30), bleibt nur Flucht in die Illusion, denn der Zutritt zu Bereichen der Neuentdeckung ist auch sozial verwehrt. Hans J. Wulffs Definition des Antihelden besagt unter anderem, dass sie „unter der Geschichte [leiden]“ und dass sie „meist zufällig in die Mühlen der großen und offiziellen Geschichte“ geraten (Wulff). Jasmine gerät durch eigene Taten in existentielle Not. Die Antihelden, so Wulff weiter, „zerbrechen am Anspruch des vorgegebenen

Kollektivs, sind erst wieder sicher, wenn sie dem hegemonialen Zwang des großen Geschehens entkommen“ (ebd.). Jasmine zerbricht am eigenen Anspruch genauso, wie sie keinerlei Chancen auf einen Neuanfang hat. Sie bleibt gebrandmarkt [Auflösung der Verlobung, die sie neu stabilisiert hätte], sie ist ausgeliefert [sexuelle Übergriffe, keinerlei Rückzugsmöglichkeiten], bleibt schlussendlich heimatlos und kann „dem großen Geschehen“ nicht entkommen. Zwar kann sie im Sinne Wulffs das „Wertesystem von innen her als sinnlos ausleuchten“, wenn ihr Schicksal die Oberflächlichkeit des materiellen Reichtums entlarvt. Andererseits beweist gerade ihr Scheitern, dass sie in ihren psychologischen Transgressionen nur teilweise als Antiheldin gelesen werden kann.

Der Verlust der Selbstbestimmtheit der Jasmine Francis kann in Bezug auf den amerikanischen Monomythos zunächst als Oszillieren ins Antiheldenhafte begriffen werden, da ihre Ohnmacht und ihr Abgleiten in den Wahnsinn offensichtlich wird. Doch weist die Figur der Jasmine nur teilweise, insbesondere abschnittsweise, Merkmale eines antiheldenhaften Charakters auf. Zu berücksichtigen sind das als soziologische Imperativ verstandene Diktum des Amerikanischen Traumes, der Begriff der self-reliance und der als typisch amerikanisch verstandene Drang der Neuentdeckung. Die Figur als sozial definierte und somit kommunitaristische Antiheldin, als ‚social embedded self‘ zu begreifen, macht innerhalb inszenatorischer Prozesse der Selbstdarstellung und Außenwirkung nach Goffman Sinn. Eine punktuelle Figuranalyse erscheint eher ambivalent. Im Sinne eines sozialdarwinistisch reflektierten Daseins muss sich Jasmine somit den Gesetzen einer psychologischen Projektion von heldenhaften Tugenden unterwerfen. Dennoch zeigt sich, dass eine Einordnung der Jasmine Francis als an sozialem und eigenem Anspruch zerbrochene Kippfigur gerade aufgrund der psychopathologischen Seelenstruktur über eine Figur der Antiheldin hinausgeht. Was bleibt ist Illusion, Halluzination und Zerstörung.

Heike Schwarz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik der Universität Augsburg und arbeitet an einem Projekt über ‚*Ecopsychopathology*‘ in *American Literature and Art*.

¹ Zur Begriffsgeschichte des Amerikanischen Traumes siehe Nate, Richard. *Amerikanische Träume: Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

² Zum Begriff des Kommunitarismus siehe Axel Honneths *Kommunitarismus*, Shlomo Avineri und Avner de-Shalit's *Communitarianism and Individualism* und Will Kymlickas *Contemporary Political Philosophy*.

- 3 Zum Begriff des sozialen Ranges siehe Robert Fullers *Somebodies and Nobodies: Overcoming the Abuse of Rank*.
- 4 Grundbegriffe der amerikanischen Mythen vor dem Hintergrund des persönlichen Erfolgs sind Individualismus, soziale Mobilität und Aufstieg, Freiheit, Gleichheit einer scheinbar klassenlosen Gesellschaft, Wettbewerb, Wachstum, Industrialisierung, Urbanisierung, Erfolg und Scheitern (vgl. Paul 367–407).
- 5 Edelstein sieht hier die Gesellschaft, die auswählt, wer als Held gelten und davon profitieren kann („people choose their heroes“, Edelstein 45).
- 6 Diese Loslösung vom Göttlichen meint hier die Loslösung von der ursprünglichen Definition des Wortes ‚hero‘, dem das Oxford English Dictionary eine Vermittlungsfunktion zwischen „gods and men“ ausübt (OED 1989, 171) sowie die Verwendung von ‚heroine‘/‚heroina‘, die auf eine Zwischenmacht von Göttin und Frau hinzuweisen scheint (siehe Fayer 26).
- 7 Amerika als Mythos wird also aktiv gestaltet oder ‚gemacht‘. Vgl. hierzu insbesondere die postkolonialistische Geschichtsvermittlung dieser aktiven Teilnahme im zweiteiligen Band von Carol Berkin u. a., Hg. *Making America: A History of the United States*. Cengage: Stamford, 2015.
- 8 Kursivsetzung durch die Autorin.
- 9 Diese Eigenständigkeit entspricht einem Urvertrauen auf die eigene Urteilsfähigkeit, die der amerikanische Transzendentalist Ralph Waldo Emerson in seinen Aufsätzen „Self-Reliance“ [1841] und insbesondere „Experience“ [1844] zum Ausdruck bringt, wo er von „self-trust“ spricht (Emerson 99).
- 10 So attestiert wiederum Alexis de Tocqueville den Amerikanern zunächst lediglich ein Streben nach Naturunterwerfung (vgl. Nash 23), wobei später die amerikanische Natur selbst zum Sinnbild des Nationalstolzes der Amerikaner stilisiert wird, wie sich in der Gründung der Nationalparks wie dem Yosemite Park im frühen 20. Jahrhundert zeigt.
- 11 Als typisches Beispiel des heldenhaften Amerikaners kann der von Gregory Peck in *The Yearling* [1946] verkörperte Farmer gelten, der in einer Kulisse der pathetisch überhöhten Frontiersituation den Gefahren der Wildnis und persönlichen Krisen trotzen muss.
- 12 Der amerikanische Schriftsteller Horatio Alger entwickelte im 19. Jahrhundert in seinen auch als Groschenromane bezeichneten Werken Figuren, die durch Fleiß den Amerikanischen Traum leben und sozial aufsteigen.
- 13 Der Name Prior, der auch ‚früher‘ oder ‚vormals‘ bedeutet, mag darauf verweisen, dass ein neuer Lebensabschnitt begonnen hat und eine Neuerung notwendig ist.
- 14 Auf ähnlich satirische Weise wird die Finanzkrise in der Filmkomödie *Fun with Dick and Jane* [2005] vorweggenommen, in der ein Vorstadtpaar den Verlust ihrer Statussymbole zu verbergen versucht. Die Finanzkrise von 2008 wird in Anlehnung an die *Great Depression* der 1930er Jahre in den USA auch *Great Recession* benannt. Ähnliche Statusdiskurse in Narrativen der Vorstadt [‚suburb‘ oder ‚urban sprawl‘] zeigen sich in den Romanen *The Virgin Suicides* [2002] von Jeffrey Eugenides oder *Little Children* [2004] von Tom Perrotta. Nicht zuletzt muss auf die Figur des von James Dean verkörperten prototypischen Antihelden der Hollywoodkultur der 1950er Jahre verwiesen werden, den dieser in *Rebel Without a Cause* [1955] eindrucksvoll stilisiert.
- 15 Siehe Laings *The Divided Self*, der genau diesen Zusammenhang beschreibt. Dies gilt auch im Sinne der sogenannten Antipsychiatriebewegung, die das Auftreten schizophrener oder anderer psychopathologischer Symptomatiken als Folge gesellschaftlicher Restriktionen einordnete (vgl. Kotowicz und vor allem den prominentesten Vertreter der Antipsychiatriebewegung, Thomas Szasz).
- 16 Generell sei auf Judith Goodes Buch verwiesen, das Jahre vor der Finanzkrise erschien: *New Poverty Studies:*

The Ethnography of Power, Politics, and Impoverished People in the United States. New York: University Press, 2001.

- 17 Für den Zusammenhang zwischen der ‚Great Recession‘, Konflikten der Mittelklasse sowie generell ökonomischen gesamtgesellschaftlichen Fragen siehe Thomas Pikettys vieldiskutierte Studie *Capital in the 21st Century*. Harvard: Cambridge University Press, 2014. Ebenso erwähnt werden soll die Studie „Testing Theories of American Politics: Elites, Interest Groups, and Average Citizens“ von Martin Gilens and Benjamin I. Page in: *Perspectives on Politics*. 12.03.2014: 564–581. Einflussreiche Gruppen der Oberklasse werden hier den wenig[er] einflussreichen Bevölkerungsgruppen der ‚average citizens‘ gegenübergestellt.
- 18 Zur Illusion des Amerikanischen Traumes siehe Gregory Clarks „The American Dream is an Illusion“.
- 19 Blanchetts Klassifizierung scheint gerne übernommen zu werden. In Besprechungen zum Film wiederholen sich die Hinweise zu Jasmine als Antiheldin.
- 20 Zum Begriff der Entfremdung siehe Erich Fromms Definition in *The Sane Society*: „The fact that man does not experience himself as the active bearer of his own powers and richness, but as an impoverished thing, dependent on powers outside himself, unto whom he has projected his living substance“ (Fromm 121).
- 21 Im popkulturell geprägten Internet trifft man auf Definitionen des Antihelden, die ihn mit einer coolen Hipstergestalt identifizieren, etwa mit dem *Big Lebowski*, den man auch als liebenswerten Loser bezeichnen könnte. Exemplarisch dafür sei auf das Urban Dictionary verwiesen [inklusive Grammatikfehler]: „Mostly they are intriguing and can therefore can be very, very, SEXY“ (Urban Dictionary online).
- 22 Diese Unfähigkeit und das bittere Ende des Films haben beim amerikanischen Publikum teilweise für Unbehagen gesorgt, da es dem uramerikanischen Grundsatz der ‚self-reliance‘ und einer Auflösung des Konflikts zuwiderläuft. In Internetkommentaren zum Film wird ein zweiter Teil ange-regt, um Jasmine eine Regeneration zu gönnen [siehe z. B. den Tweet „Man I hope there’s a sequel to Blue Jasmine“, McHale, Joel. 24.02.2014, 14:02. Tweet.]
- 23 Allens Antihelden werden meist von ihm selbst verkörpert. Als Beispiele können *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko* [1975], vor allem aber *Zelig* [1983] dienen, wobei letzterer ironischerweise eine völlige Auflösung seiner Identität mit dem Leitsatz „Be yourself“ verkaufen kann.
- 24 Eine Neuinterpretation dieses Antihelden mag auch in *Born on the Fourth of July* [1989] stattfinden, wo kriegsversehrte Vietnamveteranen heldenhaft neue Identifikationswege finden. Eindeutiger Antiheld wäre *Forrest Gump* [1994], der jedoch amerikanische Werte nicht unterläuft, sondern trotz scheinbarer Defizite aufgrund stabiler Strukturen des US-Staates reüssieren darf und somit zum Helden wird.
- 25 In die Kritik an Allens Film floss der Vorwurf, die aktuellen sozialen Umwälzungen und die Gentrifizierung der Bay Area auszusparen. In der Tat scheint Allen nicht explizit darauf einzugehen, jedoch kann der Hinweis auf diese Konflikte fruchtbar für die Interpretation des Films als Studie des Sozialdarwinismus sein. Soziale Konflikte und die Googlebusse, welche die gut bezahlten Angestellten von San Francisco, dem teuersten Pflaster der USA, zum Silicon Valley fahren, werden nicht erwähnt (zu den Konflikten siehe Gabriel Metcalf, <<http://www.citylab.com/cityfixer/2014/01/its-not-too-late-make-san-francisco-affordable-again/8106/>>). Allens ‚Proletarier‘ sind herzliche und ehrliche Menschen mit echten Gefühlen und frei von theatralischen Gesten.
- 26 Siehe dazu David Cohens *Fear, Greed and Panic: The Psychology of the Stock Market*. Chichester: Wiley, 2001. Allgemein wird angenommen, dass der Begriff der ‚Great Depression‘ von der als zu stark erscheinenden Bezeichnung der finanziellen ‚Krise‘ ablenken sollte (vgl. Manchester).

27 Offensichtlich werden ikonische, als Statussymbole konnotierte Modeaccessoires verwendet, so etwa die Birkin Bag von Hermes, Koffer von Louis Vuitton, Chaneljacken, Diamantschmuck etc.

28 Vgl. dazu die Umschreibung „dissonance deepens the tension“ (Dargis).

Literatur

„Anti-Hero“. 25. Oktober 2005. *Urban Dictionary*. 29. November 2014. <<http://de.urbandictionary.com/define.php?term=Anti-Hero>>.

A Streetcar Named Desire. Reg. Elia Kazan. Warner Bros, 1951.

Adams, James. *The Epic of America*. New York: Simon Publications, 1931.

Adornán, Johanna. „Ein seltsames, seltenes Talent.“ 2. November 2013. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 23. Mai 2014. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/woody-allen-im-gespraech-ein-seltsames-seltenes-talent-12645821.html>>.

Alexander, Ella. „Cate Blanchett's Help For Woody Allen.“ 24. September 2013. *Vogue UK*. 28. November 2014. <<http://www.vogue.co.uk/news/2013/09/24/cate-blanchett-blue-jasmine-interview---woody-allen-film>>.

Avineri, Shlomo und Avner de-Shalit. *Communitarianism and Individualism*. Oxford: University Press, 1995.

Barksdale, Richard K. „Alienation and the Anti-hero in Recent American Literature.“ *The College Language Association Journal*. Volume X. September, 1966: 1–10.

Bertanzetti, Eileen Dunn. *Molly Pitcher: Heroine*. New York: Chelsea, 2001.

Blue Jasmine. Reg. Woody Allen. Warner Bros, 2013.

Butter, Michael. „Cincinnatus Popularized: The Heroization of William Henry Harrison during the Election Campaign of 1840.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 2.1, 2014: 16–28.

Clark, Gregory. „The American Dream is an Illusion.“ 26. August 2014. *The Foreign Affairs*. 5. Februar 2015. <<http://www.foreignaffairs.com/articles/141932/gregory-clark/the-american-dream-is-an-illusion>>.

Cullen, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press, 2003.

Dargis, Manohla. „Pride Stays, Even After the Fall.“ 25. Juli 2013. *The New York Times*. 12. April 2014. <<http://www.nytimes.com/2013/07/26/movies/cate-blanchett-stars-in-woody-allens-blue-jasmine.html>>.

Edelstein, Alan. *Everybody is Sitting on the Curb: How and why America's Heroes Disappeared*. Westport: Praeger, 1996.

Egger, Christoph. „Ein schwerer, aber kein tragischer Fall.“ 20. November 2013. *Neue Zürcher Zeitung*. 10. April 2014. <<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/ein-schwerer-aber-kein-tragischer-fall-1.18188984>>.

Emerson, Ralph Waldo. *Representative Men: Seven Lectures by Emerson*. Rockville: Manor, 2008.

---. *Self-reliance, and Other Essays*. Mineola: Dover, 1993.

Evans, Iwan-Price. „Fight Club, Falling Down and the Anti-Corporate Anti-Hero.“ *Cultrbox*. Januar 2013. 28. November 2014. <<http://cultrbox.com/2014/01/13/fight-club-falling-down-and-the-anti-corporate-anti-hero/>>.

Fayer, Joan. „Are Heroes Always Men?“ *American Heroes in a Media Age*. Susan J. Drucker and Robert S. Cathcart. New York: Hampton Press, 1994: 24–35.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Ebooks. Web. 25. November 2014. <<http://www.planetebook.com/ebooks/The-Great-Gatsby.pdf>>.

Fromm, Erich. *The Sane Society*. New York: Routledge, 2008.

Fuller, Robert W. *Somebodies and Nobodies: Overcoming the Abuse of Rank*. Gabriola Island: New Society, 2003.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.

Gleason, Paul William. *Understanding T. C. Boyle*. Columbia: South Carolina Press, 2009.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University Press, 1956.

Gómez-Galisteo, M. Carmen. *Early Visions and Representations of America*. New York: Bloomsbury, 2013.

Handy, Bruce. „Woody Allen's Blue Jasmine Is Perhaps His Cruellest-Ever Film.“ 5. März 2014. *Vanity Fair*. 12. April 2014. <<http://www.vanityfair.com/online/daily/2013/07/movie-review-blue-jasmine-woody-allen>>.

Heller, Dana. *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*. New York: Macmillan, 2005.

Honneth, Axel. *Kommunitarismus: Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften*. New York: Campus, 1995.

Kermode, Mark. „Blue Jasmine – Review.“ 29. September 2013. *The Guardian*. 30. März 2014. <<http://www.theguardian.com/film/2013/sep/29/blue-jasmine-review>>.

Kotowicz, Zbigniew. *R. D. Laing and the Paths of Anti-Psychiatry*. London: Routledge, 1997.

Krakauer, Jon. *Into the Wild*. New York: Doubleday, 1996.

Kymlicka, Will. *Contemporary Political Philosophy*. Oxford: Clarendon, 1990.

Laing, Ronald D. *The Divided Self*. London: Tavistock, 1969.

Leslie, Edward E. *Desperate Journeys, Abandoned Souls: True Stories of Castaways and Other Survivors*. New York: Houghton Mifflin, 1988.

Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: University Press, 1955.

MacNeil, Denise Mary. *The Emergence of the American Frontier Hero 1682–1826: Gender, Action, and the Emotion*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Manchester, William. *The Glory and the Dream: A Narrative History of American 1932–1972*. Toronto: Bantam Books, 1980.

Maslin, Janet. „When Fiscal Ebola and Free Verse Collide.“ *The New York Times Online*. Web. 16. September 2006. <http://www.nytimes.com/2009/09/17/books/17maslin.html?_r=0>.

Nash, Roderick Frazier. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Northrop, Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton: University Press, 1957.

Paul, Heike. *The Myths that Made America*. Bielefeld: transcript, 2014.

Prose, Francis. „Watching Her Drown.“ 15. August 2013. *New York Review of Books*. 11. April 2014. <<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/aug/15/blue-jasmine-watching-her-drown/>>.

- Rowlandson, Mary. *The Sovereignty and Goodness of God, Together with the Faithfulness of His Promises Displayed: Being a Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson*. London: Scholastic, 1682.
- Schmidt, Thomas E. „Ein Nimbus von Kühle.“ 7. November 2013. *Zeit Online*. 10. April 2014. <<http://www.zeit.de/2013/45/film-blue-jasmine-cate-blanchett>>.
- Schwarz, Richard W. *John Harvey Kellogg, M. D.* Nashville: Southern Publishing Association, 1970.
- Seigle, Lauren. „Blanche Dubois: Antihero.“ 12. April 2014. WR: Journal of the CAS Writing Program. 10. April 2014. <<http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-2/seigle/>>.
- Szasz, Thomas. *Anti-Psychiatry: Quackery Squared*. New York: Syracuse University Press, 2009.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Vermont: Everyman, 1995.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. New York: Norton, 2007.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey, Mythic Structures for Writers*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.
- Voss, Dietmar. „Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 23–36.
- Walter, Jess. *The Financial Lives of the Poets*. New York: Penguin Books, 2009.
- . *The Zero*. New York: Harper Collins, 2006.
- Wedding, Danny und Ryan M. Niemiec. *Movies and Mental Illness: Using Films to Understand Psychopathology*. Boston: Hogrefe, 2014.
- William, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. 05. März 2015. <<http://jhampton.pbworks.com/w/file/53101025/Streetcar.pdf>>.
- Winnicott, D. W. „Ego Distortion in Terms of True and False Self.“ *The Maturation Process and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. New York: International University Press, 1965: 140–152.
- Wulff, Hans J. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss.“ 05. März 2015. <<http://www.derwulff.de/2-107>>.



Abb. 1: „Theatralische Show und Selbstdarstellung“ (00:02:10)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].



Abb. 2: „Stimmungsschwankungen“ (01:07:21)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].



Abb. 3: „Zusammenbruch“ (01:33:20)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].