

Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im
Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky

*Franz Frombolzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt*

Lektorat:

*Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky*

Cover-Abbildung:

*Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherley artliche Neue Stueck schoener gebundener
Reimen in drey unterschiedliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.*

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort..... | 7 |
| 1. Paul Wegener, <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> Franz Fromholzer..... | 11 |
| 2. Leo McCarey, <i>Duck Soup</i> Linda Hess..... | 49 |
| 3. Billy Wilder, <i>Sunset Boulevard</i> Johanna Hartmann..... | 75 |
| 4. Eberhard Fechner, <i>Tadellöser & Wolff</i> Klaus Maiwald..... | 103 |
| 5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs <i>Shivers</i> Günter Butzer..... | 127 |
| 6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' <i>Beau Travail</i> Nora Weinelt..... | 159 |
| 7. David Slade/Charlie Brooker, <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> David Kerler..... | 185 |
| Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern..... | 219 |

Vorwort

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre Grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch stets aufs Neue befragt, revidiert und ergänzt werden muss. So sind kanonische Werke nicht nur auf ihre historische Bedeutung, sondern ebenso auf ihre aktuelle Relevanz hin zu diskutieren; neue Filme müssen auf ihre Kanonizität hin besprochen werden; vergessene Werke sind neu bzw. wieder zu entdecken. Die Reihe *Große Werke des Films*, deren dritter Band hiermit vorliegt, will diesen dynamischen Prozess der Kanonbildung, –fortschreibung und –revision mitgestalten. Die Konzeption der Reihe, die weder thematisch noch generisch eingegrenzt wird, ermöglicht dabei die Offenheit des Blicks und gewährleistet innovative Einsichten durch die Neuinterpretation bekannter Werke ebenso wie durch die Vorstellung unbekannter oder nicht mehr bekannter Filme. Im Laufe der Zeit wird sich so, wenn kein neuer Kanon, so doch ein stetig wachsendes Korpus von Filmen herausbilden, das, so ist zu hoffen, für die Leserinnen und Leser auch immer wieder Überraschungen bereithält.

Die neuere Kanonforschung hat gezeigt, dass das mit jeder Kanonisierung verknüpfte Moment der Selektivität unabdingbar für jede kulturelle Formation und von daher unhintergebar ist. Werden die Selektion und die damit verbundenen Wertungsprozesse nicht reflektiert, vollziehen sie sich unter der Hand und damit ungesteuert. Auf Grund dieser Prämisse erweist es sich als ebenso notwendig wie zukunftsweisend, Kanonisierung als reflexiven Vorgang gleichermaßen zu betreiben wie zu beobachten, um weder einer falschen Ontologisierung ‚großer Filme‘ als überzeitlicher Qualität anheimzufallen, noch die Relevanz von Selektivität für die kulturelle Dynamik zu leugnen. Nicht zuletzt ist dabei auch zu berücksichtigen, dass ästhetische Kanones – und mit ihnen der filmische – nicht nur und sogar nicht primär aus einem Korpus von hochgeschätzten Werken bestehen, sondern in weitaus stärkerem Maße aus ‚Deutungskanones‘ (Renate von Heydebrand), die die Interpretation der Filme ebenso anleiten wie sie eine bestimmte Lektüre eines Films als kanonisch verbreiten. Veränderungen im filmischen

Kanon vollziehen sich zuallererst im Bereich des Deutungskanons, und hierfür sollen die vorliegenden Interpretationen Anstöße und Argumente liefern.

Dass wir die seit Jahrzehnten erfolgreiche Publikationsreihe *Große Werke der Literatur* (zuletzt erschienen ist Band XVI) durch die Reihe *Große Werke des Films* erweitern, nicht aber ersetzen wollen, hat auch zu tun mit Veränderungen dessen, was die Kultursemiotik als ‚kulturelle Texte‘ beschreibt. Hier vollzieht sich der Prozess der Kanonbildung, der nach Jurij Lotman essenziell für die Selbstorganisation einer Kultur ist, auf einer höheren Ebene: Ein kanonischer kultureller Text ist ein Text, der im für die Kultur prestigereichsten Medium übermittelt wird und der der besonderen Pflege – durch Ritualisierung, Speicherung, Interpretation, Auslegung, Übersetzung und Autorisierung – unterliegt. Die Präferenz bestimmter Medien ist aber einem Wandel unterworfen, oder umgekehrt besteht kultureller Wandel nicht zuletzt im Wechsel des dominanten Mediums, und der Film ist Teil eines solchen Wechsels in der Dominanz kultureller Texte, wie er insbesondere durch die zunehmende Bedeutung ikonischer Zeichen und deren Medien zum Ausdruck gelangt. Dabei kann von einer einfachen Opposition von sprachlichen und ikonischen Zeichen nicht die Rede sein; vielmehr treffen beide im filmischen Text zusammen, verbunden mit einem breiten Spektrum auditiver Zeichensysteme, das von Geräuschen und Lauten bis hin zur Filmmusik reicht. Es ist diese spezielle ästhetische Faktur, die den Film nicht nur als eine Kunst *sui generis* ausweist, sondern auch seine vielfältigen Beziehungen zur Literatur ermöglicht, so dass beide Künste nicht nur konkurrieren, sondern zugleich interagieren und eine intermediale Komplexität erzeugen, die als solche charakteristisch für unsere heutige Kultur geworden ist. Auch dieser nun nicht mehr filmimmanente, sondern gesamtkulturelle Kanonisierungsprozess ist mit im Blick zu behalten, wenn man sich den ‚großen Werken des Films‘ zuwendet.

Der vorliegende Band setzt ein mit einem der berühmtesten Stummfilme des deutschen Expressionismus, Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), den Franz Fromholzer sowohl im Filmschaffen als auch in der Schauspielpraxis des Regisseurs und Hauptdarstellers situiert und den interpretatorischen Fokus auf die intermediale Beziehung zwischen Film und Schrift ebenso wie auf die Reflexion der zeitgenössischen jüdischen Kultur legt. Der folgende Beitrag von Linda Heß behandelt mit Leo McCareys *Duck Soup* (1933) eine der herausragenden Komödien der Filmgeschichte, die anarchischen Humor mit einer Kriegssatire verknüpft, und stellt das Kino der Marx Brothers in die Tradition des Vaudeville-Theaters als dem populärkulturellen Ursprungsort der Künstler.

Johanna Hartmann widmet sich Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950), einem der großen Werke des klassischen Hollywoodkinos, und legt eine neue Lesart des Films vor, in der die Darstellung von häuslicher Gewalt, Manipulation und Machtmissbrauch und deren ästhetische Verschleierung ebenso wie die damit zusammenhängenden medialen Konkurrenzen in den Vordergrund gerückt werden. Eine besondere Stellung als Fernsehfilm nimmt Eberhard Fechners zweiteiliges Werk *Tadellöser & Wolff* (1975) nach dem gleichnamigen Roman von Walter Kempowski ein, der von Klaus Maiwald als kongeniale Romanadaption vorgestellt und in der deutschen Fernsehgeschichte verortet wird. Mit David Cronenbergs erstem kommerziellen Film *Shivers* (1975) steht ein früher kanadischer Spielfilm im Fokus der Analyse, den Günter Butzer im Rahmen einer Ästhetik des posthumanen Horrors untersucht. Claire Denis' renommiertes Werk *Beau Travail* (1999) wird von Nora Weinelt als produktive Auseinandersetzung mit Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* aus dem Jahr 1963 gelesen und anhand der postkolonialen, queerfeministischen und ästhetisch-ethischen Dimensionen des Films interpretiert. David Kerler beschreibt die nicht-lineare, interaktive und metakommunikative Gestaltung von Charlie Brookers und David Slades Film *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), die die Formen des traditionellen Spielfilms sprengt, durch intertextuelle und intermediale Verweisstrukturen die Grenze zwischen der innerfiktionalen und der außerfiktionalen Wirklichkeit destabilisiert und damit nicht zuletzt Fragen einer Ethik der Medienrezeption aufwirft.

Die Beiträge gehen zurück auf eine Augsburger Ringvorlesung im Studienjahr 2021/22, bei der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Philologisch-Historischen Fakultät aus den Fächern Amerikanistik, Anglistik, Germanistik und Komparatistik sowie Gastwissenschaftlerinnen und Gastwissenschaftler aus Düsseldorf und von der Universität Halle/Saale mitgewirkt haben. Der herzliche Dank der Herausgeber*innen gilt den Trägerinnen und Trägern für ihre Unterstützung des Projekts sowie Sonja Härkönen für dessen editorische Betreuung. Ihr spezieller Dank gilt Tabea Guntermann, Judith Kárpáty, Victoria Müller und Raphaela Deffner für die Sorgfalt, mit der sie die Beiträge redigiert und die Aufsätze für die Publikation eingerichtet haben.

Augsburg, im November 2024

Günter Butzer und Katja Sarkowsky

1.

Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*

Franz Fromholzer

Ob Franz Kafka einen der Golem-Filme von Paul Wegener gesehen hat, das wissen wir nicht. Scharfsinnige Lektüren von Kafkas *Der Bau* gehen davon aus, fragmentarische Tagebuch-Eintragungen vom 20. April 1916 bezeugen Kafkas Auseinandersetzung mit der Golem-Legende.¹ Der Prager Autor und begeisterte Kinogänger Kafka scheint nur am Rande Notiz genommen zu haben von jener Erfolgswelle an literarischen und filmischen Golem-Bearbeitungen, die sich bei ihm in keiner umfangreicheren produktiven Anverwandlung niederschlug. Die Fülle an seltsamen Wesen, die zu Zeiten des I. Weltkrieges und in den 1920er Jahren im deutschen Stummfilm ihr Unwesen treiben, gestehen dem Golem im Kino jedenfalls keine herausragende Position zu: Vampire, Monster, künstlich produzierte Menschen, mysteriöse Figuren, die die gesellschaftliche Ordnung stören und bis an den Rand des Zusammenbruchs führen. „Krieg und Kriegsende sind für das Kino als Ort der Unterhaltung keine deutlichen Wendepunkte.“² Zu jener Reihe verstörender Wesen der Kriegs- und Nachkriegszeit zählt zweifelsohne auch der Golem, den der Starschauspieler und Regisseur Paul Wegener in seinem Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 zu Weltruhm führte. Wegener

¹ Vgl. Ebarb, *Investigating Franz Kafka's „Der Bau“*, S. 141. Kafka trägt am 20. April 1916 in sein Tagebuch ein: „Es wurde natürlich bald bekannt, daß der Rabbi an einer Tonfigur arbeitete. Sein Haus, das mit allen Türen aller Zimmer Tag und Nacht offen stand, enthielt nichts Sichtbares, das nicht allen gleich bekannt wurde. Immer wanderten einige Schüler oder Nachbarn oder Fremde die Treppe des Hauses auf und ab, blickten in alle Räume und traten, wenn sie nicht gerade den Rabbi selbst irgendwo antrafen, überall ein, wo es ihnen beliebte. Und einmal fanden sie in einem Waschtrog einen großen Klumpen rötlichen Tons.“ Die fragmentarische Erzählung fährt noch über wenige weitere Absätze fort und ist in der Kafka-Forschung bisher kaum wahrgenommen worden (Kafka, *Tagebücher*, S. 356).

² Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, S. 11.

stellt in diesem Film kurz nach dem Ende des I. Weltkriegs die Erschaffung des Golems durch Rabbi Löw im Prag des 16. Jahrhunderts dar und lässt das bedrohliche Menschengeschöpf die Grenzen des Ghettos durchbrechen. Wegeners Stummfilm bietet zahlreiche Möglichkeiten, thematische Zugänge zu entwickeln: die Erschaffung eines künstlichen Wesens durch den sich Gott-gleich wählenden Menschen; die Darstellung von Maskulinität am mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten Golem, der auch als ein erster Superman des Films bezeichnet werden kann; die Bedeutung und die Darstellung des Judentums in diesem Stummfilm, der auch das Verhältnis von jüdischer und christlicher Gesellschaft verhandelt. Ferner wird häufig danach gefragt, inwiefern es sich bei diesem Stummfilm auch um einen Film handelt, der über die Bedingung des Filmemachens in der Frühphase des Films generell nachdenkt, Film im Film-Sequenzen integriert und so die Wirkmacht der Bilder potenziert vor Augen führt. Bei dieser Fülle an Zugangsmöglichkeiten erscheint es sinnvoll, zunächst die Stoffgeschichte kurz vorzustellen, um so die Golem-Faszination während und nach dem I. Weltkrieg, die Wegeners Film wesentlich prägte, konzise in den Blick zu nehmen.

I. Der Golem – Zur Geschichte eines jüdischen Stoffes

Erwähnt wird der Golem bereits in der Bibel, und zwar in der Psalmendichtung. In Psalm 139,16 heißt es: „Deine Augen sahen meinen Golem“ (hebr. *golmi*),³ eine Formulierung, die in der Einheitsübersetzung mit „Deine Augen sahen, wie ich entstand“ wiedergegeben wird. Der Golem meint ursprünglich folglich Adam im nicht vollendeten Zustand, die geformte Erde, die jedoch noch nicht von Gott beseelt worden ist.⁴ Eckart deutet allgemein: „Alles Ungeformte ist im Hebräischen Golem.“⁵ In der Kabbala, der mystischen Tradition des Judentums, wird dieser unbeseelte Körper Adams zusehends zum Thema literarischer Produktion, schließlich zu einem Symbol für das „dem Ebenbild Gottes Mögliche, für die eigenmächtige Schöpfungskraft des Menschen“⁶. Zum Leben erwecken kann der Mensch jenes Golem-Wesen jedoch nur, wenn er auch über die

³ Vgl. Hahn, Narrative des Neuen Menschen, S. 33f.

⁴ Im Talmud wird Psalm 139 als Erinnerung Adams an seine Schöpfung gedeutet, die so von Adam selbst festgehalten wurde. Vgl. Glinert, „Golem!“, S. 79.

⁵ Eckart, „Idee des Künstlichen Menschen“, S. 79.

⁶ Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 509.

göttlichen Worte verfügt, die den Lehmkörper verlebendigen. So findet sich bereits im kabbalistischen Kommentar zum Buch *Sefer Jezira* die Angabe, Gott habe mit dem Wort „emeth“ (Wahrheit) den Golem zu Adam erweckt.⁷ Auf diese Version wird auch Paul Wegener in seinem Film zurückgreifen. Eliminiert man von „emeth“ den ersten Buchstaben, so bleibt „meth“ zurück, was nichts anderes als „tot“ bedeutet. Das „ontologische Vermögen des Wortes als Gottes Privileg“⁸ wird vom Rabbi für den Menschen reklamiert, Schrift als Medium der (theologischen) Wahrheit steht für den göttlichen Akt der Schöpfung ein. Negativ gewendet: Der Golem ist kein Geschöpf Gottes, selbst in seiner Lebendigkeit ist er immer auch „meth“/ tot. Es wird deutlich, weshalb der Golem während und nach dem I. Weltkrieg zu einem Insignum der Zeit werden konnte: Die Labilität der Golem-Lebendigkeit wird so kurz nach dem millionenfachen Sterben zum Faszinosum, indem sich das Kino-Publikum hilflos undurchsichtigen Geschichtsläufen ausgeliefert sieht. Die „Ohnmacht des hybriden Menschen vor Gott“ (nicht vor dem Menschen) wird zum Ausdruck gebracht.⁹ Diese „precariousness“¹⁰ des Golemlebens, immer nur einen Buchstaben vom Tod entfernt, ist seinem fremdbestimmten Schicksal von Anfang an eingeschrieben.

In der jüdischen Überlieferung wird in Spätmittelalter und Neuzeit gerade betont, dass jener geschaffene Golem dem Menschen als Diener untergeordnet werden kann. Der große jüdische Forscher Gershom Scholem machte in seiner Schrift *Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen* deutlich, dass insbesondere im 18. Jahrhundert der Golem ganz praktisch als Herausforderung für den Menschen angesehen werden kann, sich einen Diener selbst zu schaffen.¹¹ Jenes Dienen ist Segen und Herausforderung zugleich. Im 19. Jahrhundert entdecken die deutschen Romantiker den Golem-Stoff für sich und der Golem tritt aus der jüdischen Überlieferung heraus in die deutschsprachige Literatur über. Angeführt sei hierzu jene einflussreiche Passage aus der *Zeitung für Einsiedler*, in der Jacob Grimm die Golem-Erschaffung referiert. Hier heißt es:

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Lange, „Die hieroglyphischen Botschaften“, S. 20.

⁹ Pertsch, „Die Legende vom Golem“, S. 44.

¹⁰ Choe, *Afterlives*, S. 161.

¹¹ Vgl. Scholem, „Die Vorstellung vom Golem“, S. 210f.

Die polnischen jüden machten nach gewissen gesprochenen gebeten und gehaltenen fasttügen, die gestalt eines menschen aus thon oder leimen, und wenn sie das wunderkräftige schemhamphoras darüber sprechen, so muß er lebendig werden. reden kann er zwar nicht, versteht aber ziemlich, was man spricht und befiehlt. sie heißen ihn Golem, und brauchen ihn zu einem aufwärter, allerlei hausarbeit zu verrichten, allein er darf nimmer aus dem hause gehen. an seiner stirn steht geschrieben *aemeth* (wahrheit, gott), er nimmt aber täglich zu, und wird leicht größer und stärker denn alle hausgenossen, so klein er anfangs gewesen ist. daher sie aus furcht vor ihm den ersten buchstaben auslöschten, so daß nichts bleibt als *meth* (er ist todt), worauf er zusammenfällt und wiederum in thon aufgelöst wird.¹²

Bereits bei Grimm lassen sich mehrere Charakteristika hervorheben, die auch Wegeners Stummfilm prägen: Der Golem kann quasi ein- und ausgeschaltet werden – hier durch das Abwischen des ersten Buchstabens (eine Analogie zum Medium Film). Er ist ein Hausdiener und Aufpasser, der zusehends eine bedrohliche Dimension einnimmt. Und schließlich ist er zwar stumm, doch versteht er die menschliche Sprache. Bemerkenswert an der jüdischen Überlieferung, wie sie auch Jacob Grimm wiedergibt, ist hier doch auch, dass der Golem als menschliche Schöpfung mit der Schöpfung Gottes in Einklang steht. Einen Golem zu erschaffen ist in der jüdischen Überlieferung nichts Verwerfliches. „Golem wurde auf Gottes Geheiß geschaffen, und er war hilfreich und gut.“¹³ Dieser Schöpfung fehlt also jenes Moment des Aufbegehrens gegen die göttliche Ordnung, wie sie etwa bei Frankenstein zu finden ist. In der jüdischen Überlieferung verstehen es jedoch die Schöpfer nicht, ihr Geschöpf und ihren Diener auch immer in ihrer Gewalt zu behalten. Noch im 18. Jahrhundert soll nach Gershom Sholem der Golem-Stoff auf den berühmten Rabbi Löw aus Prag übertragen worden sein, der in der jüdischen Tradition als eine Gestalt des Renaissance-Humanismus begriffen wird.¹⁴ Der Rabbi habe es versäumt, seinem Golem auch die Sabbatruhe zu vergönnen und den ersten Buchstaben am Sabbat nicht abgewischt, woraufhin sein Golem ein Eigenleben entwickelt habe und in Prag zu wüten anfang.

¹² Grimm, „Entstehung“, Sp. 56.

¹³ Eckart, „Idee des Künstlichen Menschen“, S. 80

¹⁴ Vgl. Goldsmith, „The Two Judah Loews“, S. 30.

Mit Grimms Veröffentlichung beginnt eine sehr reichhaltige literarische Produktion an Golem-Werken,¹⁵ die bis zum Jahr 1926 wohl über dreißig Texte umfasst.¹⁶ In diesen Kontext ist auch das filmische Schaffen Paul Wegeners einzuordnen.

II. Wegeners Filmschaffen zwischen abstrakter Kunst und neuromantischem Märchenfilm

Da es sich bei Regisseur und Hauptdarsteller der Golem-Filme um ein und dieselbe Person handelt, soll zunächst Wegeners filmisches Schaffen näher beleuchtet werden, wurden doch die Golem-Filme nur selten bisher in das unter dem Vorzeichen einer Neuromantik stehende Gesamtschaffen Wegeners eingeordnet.

Bereits 1913 hatte Wegener mit *Der Student von Prag* einen höchst erfolgreichen Stummfilm als Hauptdarsteller vorgelegt (Regie führte Hanns Heinz Ewers), in dem er in der Hauptrolle als verarmter Student sein Spiegelbild dem teuflischen Magier Scapinelli verkauft. Die stoffgeschichtlichen Anleihen an die Romantik sind in diesem frühen Stummfilm überdeutlich. Stephen Brockmann stellt dies konzise dar.

Der Student von Prag uses an old Romantic tale: a young, poor student in the city of Prague, in order to get money to impress the wealthy countess he loves, sells his mirror image to an evil sorcerer. It also draws on a number of Romantic motifs: the act of selling part of oneself to an evil power harks back to the most famous German national legend, that of Faust, who sold his soul to the devil and was ultimately damned. The idea of a mirror image recalls Romantic motifs of the *Doppelgänger* or 'double' and people selling their shadow.¹⁷

Romantische Motive werden dabei mit den avancierten Möglichkeiten der Filmtechnik verbunden. Der Film enthält zahlreiche Trickszenen, Kämpfe mit dem eigenen Spiegelbild, so dass Wegeners „Kunst der Kamera“ hier deutlich in Szene gesetzt werden konnte, wie er selbst hervorhebt: „Die Zeit der filmischen Anfänge stand [...] unter der strikten Devise: Kunst der Kamera. Die lebendige

¹⁵ Zur Rezeption in der Romantik, vor allem bei Achim von Arnim, vgl. Dunker, „Der Golem“, S. 104–109.

¹⁶ Vgl. Rosenfeld, *Die Golemsage*, S. 115f.

¹⁷ Brockmann, *A Critical History*, S. 35.

Fotografie war es, die mir die Idee gab, das verlorengegangene Spiegelbild mit mir selbst als Partner zu spielen.“¹⁸ Wegener fasst hier den Film als „lebendige Fotografie“. Die Kamera führte beim *Student von Prag* der berühmte Filmpionier Guido Seeber. Film ist dabei für Wegener programmatisch Absage an die Wortkunst: „Das war es ja gerade, was mich reizte: die Möglichkeit endlich, endlich einmal des Wortes entraten zu können, dieses Wortes, das dem Dichter bisher alles war und ohne welches er gar nicht denkbar schien.“¹⁹ Die Golem-Thematik mit ihrer sprachmystischen Komponente und dem schöpferischen göttlichen Wort wird später zur filmischen Herausforderung werden, bei der das Wort in ein visuelles Medium überführt werden kann. Auch unter anderem Aspekt wird in *Der Student von Prag* auf das neue Stummfilm-Medium reagiert. So ist das im Film dominante Thema des Doppelgängers zugleich eine Reflexion auf das Medium des Films: „the theme of the double [...] expresses cinema’s fascination with the ontology of the image and poses questions concerning the nature of cinematic representation“²⁰, stellt Peucker fest.

Wegener drehte neben den Golem-Filmen, nachdem er aus den Schützengraben von Flandern zurückgekehrt war, mehrere Märchenfilme während des I. Weltkrieges.²¹ Zu nennen sind *Rübezahls Hochzeit*, *Hans Trutz im Schlaraffenland* und *Der Rattenfänger*, in denen der kunstbegeisterte Wegener, der noch dazu in Freiburg Kunstgeschichte studiert hatte, nicht nur Märchen und Sagen in von der Lebensreform-Bewegung Natur begeisterter Manier auf die Leinwand bringt,²² sondern ebenfalls in kleinen Szenen berühmte Gemälde der Kunstgeschichte nachstellt: Pieter Breugels d. Älteren *Schlaraffenland*, Dürers *Bacchanal mit Silen* oder Moritz von Schwinds *Rübezahl* zählen zu den berühmtesten Bildvorlagen des Filmemachers. Lotte H. Eisner zeigt sich von Wegener begeistert, der im Vergleich zu Langs *Nibelungen* dem „Hang zum Edelkitsch“ niemals verfallt.²³ Grünewalds Isenheimer Altar war für Wegener zum Kunsterlebnis schlechthin geworden. Den Besuch in Kolmar und die Besichtigung des Altars schildert Wegener in seiner kurzen autobiographischen Skizze als sein

¹⁸ Zitiert nach Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 24.

¹⁹ Ebd., S. 24f.

²⁰ Peucker, „German Cinema“, S. 182.

²¹ In der Forschung werden die Golem-Filme immer wieder auch zu Wegeners Märchenfilmen gezählt. Vgl. Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 112.

²² Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 38f.

²³ Vgl. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 159.

persönliches künstlerisches Erweckungserlebnis,²⁴ so dass auch aus kunstgeschichtlicher Perspektive das Interesse für die Krisenhaftigkeit des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit bei Wegener als zentral betrachtet werden kann, ein Interesse, das auch den Golem-Film von 1920 prägt. Wegeners neuromantischem filmischen Schaffen während des I. Weltkriegs ist damit auch ein Krisenbewusstsein eingeschrieben, das sich an der Bildersprache der großen Werke der Kunst orientiert.

Neben diesem auffälligen kunstgeschichtlichen Interesse ist Wegener natürlich in erster Linie einer der großen Starschauspieler seiner Zeit, wurde von Max Reinhardt nach Berlin geholt und hatte hier bereits vor seiner Filmkarriere zahlreiche Hauptrollen umjubelt auf die Bühne gebracht. Als Mephisto, König Ödipus, Richard III. oder Macbeth waren ihm viele große Rollen zugesprochen worden.²⁵ Sein wohl erster Biograph Monty Jacobs gesteht Wegener zu, er gehöre „zu den wenigen, die Max Reinhardts Arena, das Riesenhaus, beherrschen können“.²⁶ Doch Wegener bestand immer darauf, nicht als Schauspieler zum Film gekommen zu sein, sondern als Regisseur und Filmemacher. In seinem Vortrag *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films* von 1916 hat er sich folglich ausführlich mit dem Unterschied der Schauspielkunst auf der Bühne und der Schauspielkunst im Stummfilm, die ohne Worte auskommen muss, beschäftigt. Diese Ausführungen geben auch einen aufschlussreichen Einblick in Wegeners Darstellungskunst bei der Verwirklichung der Golem-Rolle. Wegener hierzu:

Nur ruhige Bewegungen können im Film wirken, aber der Reiz manches Schauspielers besteht gerade in nervösen zuckenden Bewegungen und schneller, überraschender Mimik. [...] Ein ausdrucksvoller Kopf, eine ruhige Haltung, ein dunkles, sprechendes Auge, eine gewisse Natürlichkeit, eine lässige Art der Geste können im Film plötzlich als große Kunst erscheinen. Der Einwand, der häufig gemacht wird, daß die Schauspielkunst durch den Kinostil verrohen könnte, ist durchaus laienhaft. Zum Film gehören Ruhe, Transparenz und Einfachheit der Mimik. Das Objektiv ist schärfer als das menschliche Auge. Die Vergrößerung des Kopfes und der Hände, die Schärfe des Bildes, die grelle Beleuchtung, der Mangel farbiger Übergänge setzen die Filmschauspieler nahezu unter ein Mikroskop. Dazu kommt die

²⁴ Vgl. Wegener, „Mein Werdegang“, S. 23.

²⁵ Vgl. Möller, „Paul Wegener und seine Gestalten“, S. 70–93.

²⁶ Jacobs, *Paul Wegener*, S. 7.

notwendige Abkürzung der Geste durch die Technik der Aufnahme.²⁷

Wegener vergleicht die Kamera mit einem Mikroskop, so dass gerade der vergrößerte Kopf und die vergrößerten Gliedmaßen auf sorgfältig kalkulierte Wirkung berechnet sein müssen. Ruhe, Einfachheit und langsame Bewegungen erweisen sich für die Stummfilm-Ästhetik nach Wegener als entscheidend. Eine Schauspielkunst der „sparsamen Gesten“ und „vereinfachten Mimik“ hebt denn auch Lotte H. Eisner bereits beim ersten Golem-Film hervor.²⁸ So plädiert Wegener in dem Vortrag *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films* für eine phantastische Bildersprache, in der sich Wahrheit und Kulisse vermischen, in der Phantasiewelten mit dem „gegenwärtigen Leben“²⁹ verfließen. Dies sind höchst aufschlussreiche Passagen, lassen sich doch die Märchenfilme Wegeners zu Zeiten des I. Weltkriegs und die Golem-Filme als phantastische Reaktionen auf das gegenwärtige Leben im Krieg und in der Nachkriegsgesellschaft begreifen. Letztlich gilt es nach Wegener, eine phantastische Bildersprache für den Film zu erschaffen, die ganz ins Abstrakte tendiert: künstlicher Dampf, Schneeflocken, elektrische Funken, belebte Flächen sollen zum künstlerischen Erlebnis gestaltet werden, das die Technik über die Schauspielkunst triumphieren lässt, indem komponierte Bilder entstehen, „liberated from the binary link of being and nonbeing to life and death, that is at least in part the object of fascination.“³⁰ Trotz der großen Publikumserfolge seiner Stummfilme plädiert Wegener folglich für den anspruchsvollen, ins Abstrakte tendierenden Kunstfilm, der nicht mit schlichten Effekten und billigen Tricks arbeitet, der nicht auf ein Massenpublikum setzt. Wegener entwirft Filmgeschichte insgesamt in Analogie zur Kunstgeschichte. Der Film hat sich als eigenständiges Medium noch nicht etabliert. Dessen ist sich Wegener schmerzlich wohl bewusst. Im „Kampf gegen den Filmschund“ (so ein Artikel in der *Neuen Preussischen Zeitung* vom 14. Dezember 1919) unterstützte Wegener 1919 die Gründung einer kinoreformerischen *Filmliga*, die sich dafür einsetzte, auch einem gebildeten Publikum erträgliche Filme zu präsentieren.³¹

²⁷ Wegener, „Künstlerische Möglichkeiten“, S. 107.

²⁸ Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 50.

²⁹ Wegener, „Künstlerische Möglichkeiten“, S. 111.

³⁰ Peucker, „German Cinema“, S. 171.

³¹ Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 133.

Neben Wegener als kunstgeschichtlich versierten Filmschaffenden der Neuromantik und frühen Theoretiker des Stummfilms und der Stummfilm-Schauspielkunst soll hier noch auf einen dritten Aspekt hingewiesen werden, da er für die Golem-Filme ebenfalls von Bedeutung ist. Es handelt sich um Wegeners markante Physiognomik, die den gebürtigen Ostpreußen in der Selbstwahrnehmung und in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen als Nachkommen asiatischer Ahnen erschienen ließ. Wie Monty Jacob 1921 formuliert:

Aber wer Wegener einmal gesehen hat, vergißt diesen Schädel mit seinen breiten Flächen nicht, diese harten Backenknochen, die im Rampenlicht oft einen guten Ostpreußen ins Mongolische umzubern, diesen schmalen, breiten Mund, der soviel Härte zusammenzupressen weiß.³²

Der ins Mongolische umgezauberte „gute“ Ostpreuße, wie Jacobs formuliert, entspricht einer Wahrnehmung des Typus Wegener, die wesentlich zu seinem Erfolg beigetragen hat. In seiner großen Studie zum Rassismus im Weimarer Kino nennt Tobias Nagl prominent den „auf die Darstellung oftmals asiatisch kodierter ‚Triebmenschen‘ abonnierte[n] Paul Wegener“.³³ Obwohl Wegener in seinen Selbstauskünften seine schauspielerische Tätigkeit vor allem intuitiv begreift,³⁴ lässt sich ein wesentlicher Anteil an seinem Erfolg dem Reiz des Exotischen und Fremden zuschreiben, der seiner Erscheinung anhaftete. Zeitgleich mit Wegener beginnen eine Vielzahl an Schauspielerinnen und Schauspielern ihre erfolgreiche Bühnenkarriere, indem sie gerade ihre Herkunft nicht verschleiern, sondern als besonderen Reiz zur Schau stellen: Alexander Cranach, Alexander Moissi,³⁵ aber etwa auch Tilla Durieux. Wegener war in der Folge auf exotische Rollen geradezu programmiert: Er spielte den Holofernes in *Judith und Holofernes* von Hebbel, den Othello, in seinen Filmen den zu Außenseitern und Fremden stilisierten Rattenfänger, den Yoghi, den Großlahma und nach dem Krieg noch im Spätherbst 1945 Nathan den Weisen, wiederum eine jüdische Rolle nach dem Golem. Häufig ist, wie beim *Studenten von Prag*, eine Lust an der Verdopplung festzustellen. „Im *Yoghi* spielt er zwei Rollen, die eines jungen

³² Jacobs, *Paul Wegener*, S. 13.

³³ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 468.

³⁴ Vgl. Wegener, „Der Schauspieler und seine Rollen“, S. 94f.

³⁵ Zu Moissi vgl. Mayer/Holubarsch, *Alexander Moissi*.

Erfinders und eines alten Inders aus der Sekte der Yoghhis, der sich auf die Kunst des Unsichtbarmachens versteht.³⁶ So wird die fremde Kultur als verstörendes Spiegelbild der eigenen Kultur inszeniert. Der mit viel Empathie vorgeführten Rolle des Fremden, die eine große Faszination ausübt, stehen grundsätzliche Ressentiments vor dem Fremden als dem Unheimlichen und Gefährlichen gegenüber, das Ängste auslöst und von dem Bedrohung ausgeht.³⁷ In der Angst auslösenden Macht des Fremden lässt sich auch – man denke an die exotischen Magier mit ihrem Geheimwissen – eine zeitgenössische „Furcht gegenüber dem Fortschritt von Wissenschaft und Technik“³⁸ rekonstruieren.

Doch die fremde Kultur wirkt nicht immer bedrohlich: Im Stummfilm von 1918 *Der fremde Fürst* spielt Wegener etwa auch mit schwarz angestrichenem Gesicht den exotischen Herrscher über ein Inselreich, der sich in die Tochter eines europäischen Handelsherrn verliebt. Da der Vater eine Ehe für undenkbar erklärt, geht der exotische Herrscher an dieser Liebe zugrunde – er erweist sich der europäischen Gesellschaft gegenüber als menschlich überlegen, der Film kommt dennoch nicht ohne zahlreiche Klischees und Vorurteile aus.³⁹ Als orientalischer Scheich in *Sumrun* (1920) wird ein Filmplakat mit Wegener zensiert, da auf diesem Plakat die weiße Schauspielerin Pola Negri in seinen Armen liegt und somit eine „Rassenvermischung“ verherrlicht werde.⁴⁰ Wegener hat sich auch privat sehr für asiatische Kulturen interessiert, lebte in seinen Berliner Villen umgeben von Buddhas, Teppichen und chinesischen Kunstwerken. Mit dieser Neigung steht Wegener nicht alleine da, er nimmt teil an der Zeitströmung, dem Exotismus. Der Expressionismus imaginierte Ashley Bassie zufolge das Reine, das Authentische, die lebendige Kunst und verband das Exotische mit intuitiven Traditionen und menschlicher Kreativität.⁴¹ In diesem Sinne lässt sich Wegeners Hinwendung zum jüdischen Golem-Stoff durchaus auch philosemitisch deuten.⁴²

Man begab sich „auf die Suche nach einer großen Einheit von innen und außen, Mensch und Kosmos, Körper, Geist und Seele, der fast mystisch zu

³⁶ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 118.

³⁷ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 63f.

³⁸ Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 223.

³⁹ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 68f.

⁴⁰ Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 161.

⁴¹ Vgl. Bassie, *Expressionism*, S. 23.

⁴² Vgl. Spiro, „Containing the Monster“, S. 17.

nennenden Einheit eines allumfassenden Organismus“, wie dies Heide Schönemann formuliert hat.⁴³ In diese Phase des Exotismus fallen Wegeners größte Erfolge. Wegeners Auseinandersetzung mit dem Exotismus ist aber auch eine Auseinandersetzung mit Fragen der Macht, die in der Gestaltung verschiedener Tyrannen und Magier mit geheimnisvollen Fähigkeiten und arkanem Wissen ihren Ausdruck findet.

Wegeners exotisch wahrgenommene Physiognomie war geradezu prädestiniert für Inszenierungen, die ins Monumentale greifen, die seinen Körper mit filmischen Tricks übergroß in Szene setzen, in Nahaufnahmen seinem Haupt riesenhafte Züge verleihen. Solche Verfahren sind in Wegeners Filmen vielfach zu beobachten und finden in den Golem-Filmen ihren Höhepunkt. In *Rübezahls Hochzeit* greift der im Filmtrick als „Zauberspuck“⁴⁴ übergroß projizierte Rübezahl-Wegener von oben herab nach dem Gutsbesitzer, hebt den Zappelnden in die Luft und lässt ihn verschwinden. Es handelt sich um ein Spiel mit der Größe: Vom Riesen über den Bergen wird ein Schabernack mit den hilflos kleinen Menschen getrieben.⁴⁵ Wegener hat diese künstlerische Methode auch später in einem seiner Filme angewandt: In *Lebende Buddhas* erscheint zu Anfang ein gigantischer Kopf bedrohlich über einem Schiff, in dem sich eine geraubte Schriftrolle befindet, und die sich der monumentale Buddha bzw. Großlama zurückholen will.⁴⁶ Mit einer ins Abstrakte tendierenden Filmkunst haben solche beim Massenpublikum beliebten Filmtricks freilich wenig zu tun. Kurt Pinthus schwärmte dennoch: „tolle Tricks, Tricks, die nicht nur mechanisch erzeugt sind und mechanisch wirken, sondern – und das verstärkt die Wirkung – die Unheimlichkeit und Bedeutung jener geheimnisreichen asiatischen Lehren für unsere Augen und Nerven überzeugend fühlbar machen“.⁴⁷ Dabei ist es die Kamera, die den menschlichen Körper verformt, zergliedert, vergrößert und verkleinert. Eine Tendenz des frühen Kinos, den menschlichen Körper zu fragmentarisieren, wird kenntlich.⁴⁸ Bei Wegeners Filmen sind diese monumentalen (Selbst-)Inszenierungen allerdings nicht zu denken ohne Humor, der auch in den täppischen

⁴³ Schönemann, *Paul Wegener*, S. 63.

⁴⁴ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 118.

⁴⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 30f.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 72.

⁴⁷ Pinthus, „Tage-Buch“, S. 121.

⁴⁸ Vgl. Peucker, „German Cinema“, S. 183.

Bewegungen der riesenhaften Golem-Figur oder in den langsam-dümmlichen mimischen Regungen der Golem-Physiognomik nie fehlen darf.

III. Wegeners Golem-Filme – ein Überblick

Es ist nicht Gustav Meyrinks Erfolgsroman *Der Golem* von 1915, den Wegener als Vorlage für seinen Film nutzte. Wegeners Beschäftigung mit der Golem-Thematik geht weiter zurück. Bereits 1908 wurde Wegener Arthur Holitschers Drama *Der Golem* vorgelegt, in dem er die Hauptrolle spielen sollte. Dieses Drama als wichtige Anregung für Wegeners Film wurde in der Forschung zu recht immer wieder in den Blick genommen.⁴⁹ Bei Holitschers Werk handelt es sich um ein dreiaktiges, expressionistisches Drama, das den Golem mit dem Namen ‚Amina‘ als dienendes Geschöpf begreift, bei dem Abigail, die Tochter des Rabbi, im Golem die Sehnsucht nach Liebe und Freiheit erweckt („Ein Mensch sein wie die andern! Freude fühlen! Ein Mensch!“⁵⁰). Schriftmystik spielt bei Holitscher eine zentrale Rolle – rückwärts gelesen wird ‚Amina‘ zum fast gleichklingenden ‚Anima‘ – und das Leben des Golem ist an eine blutrote Pergamentrolle gebunden, die um seine Brust hängt. Rabbi Bennahum, der Schöpfer des Golems, will sich der lebendigen göttlichen Schrift bemächtigen: „Kein Buchstabe von deinem Namen, kein Buchstabe in deiner Schrift, der nicht aussieht, wie ein flammendes Feuer! – Ich werde sie herausreißen, alle!“⁵¹, so der Rabbi bei seinem ersten Auftritt. Die Welterschöpfung Gottes, so die Vorstellung nach der Kabbala, vollzieht sich nach bestimmten Buchstabenkombinationen: Auch Golemschöpfung ist eine Rezitation von Buchstabenkombinationen.⁵² Als der Golem gegenüber dem Rabbi aufbegehrt, Holitschers Golem ist nicht stumm, weist ihn der machtbewusste Rabbi in seine Schranken. Amina löscht am Ende sein Leben selbst aus, indem er sich die Pergamentrolle vom Leibe reißt, da menschliches Leid, der Tod Abigails, sein Empfindungsvermögen übersteigt. Die Sehnsucht nach einem intensivierten Leben steht einer Ghettostadt gegenüber, die bedrückend und geradezu todbringend erfahren wird: „Auch für die Lebenden ist nicht viel Raum zu atmen in der Stadt ... Gitter aus Holz, aus Eisen, Gitter habt

⁴⁹ Vgl. Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 284–295. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 96 u. 98.

⁵⁰ Holitscher, *Der Golem*, S. 121.

⁵¹ Ebd., S. 16.

⁵² Vgl. Pertsch, *Legende vom Golem*, S. 43.

ihr gemacht überall, Rabbi, in deinem Haus, die Brust ist mir wie eingemauert in deinem Haus!“⁵³, so Abigails Verehrer Ruben. Die Stadtlandschaft scheint einem Gräberfeld gleich. Holitschers Drama wurde für die Bühne jedoch abgelehnt, Wegener spielte den Golem nicht auf dem Theater.

Für den Film hingegen arbeitete Wegener an gleich drei Versionen des Themas, von denen *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 zu einem internationalen Erfolg wurde. Bemerkenswert ist, wie sehr die Figur des aus Lehm geformten und zu Leben erwachten Golem für Wegener zur großen Filmrolle schon während des I. Weltkriegs wurde, den Wegener bis Juli 1915 selbst in den Schützengräben miterlebte. Sein Tagebuch von 1914 veröffentlichte Wegener 1933. Darin schildert er detailliert das Leben im Schützengraben, im Schlammwasser, „verlehmt“⁵⁴ und in Todesangst. Eingetaucht in ein „Lehmwasserbad im Granatloch“⁵⁵, in „verlehmtten Mänteln“⁵⁶ steckend, ja unter Lehm begraben („Ich fühle, wie etwas sehr Schweres auf mir liegt, fasse danach und greife in weichen Lehm.“⁵⁷) hatte Wegener „die verlehmt Uniform“⁵⁸ bei seiner Rückkehr von der Front gegen ein Lehmkostüm getauscht, das auf bedrohliche Weise tödliche Erstarrung und willenloses Gehorchen zugleich veranschaulichte. Parallelen zwischen Kriegsinvaliden und der ungelenkten Gangart des Film-Golems zieht Spiro:

Part of the Golem’s uncanny nature is also due to the automated and staccato way it moves and walks. Quite possibly this characteristic gestures toward the many soldiers who came back from war injured or fitted with artificial limbs. [...] the Golem’s zombielike gait is suggestive of the thousands of men resembling soulless shells as they walked streets upon their return from the battlefield.⁵⁹

Der erste Golem-Film mit dem schlichten Titel *Der Golem*, der 1914 gedreht wurde, setzt bereits auf jene vom Künstler Rudolf Belling geschaffenen Figur, wobei mit der Ähnlichkeit der leblosen Figur und des kostümierten Schauspielers Wegener virtuos gespielt werden kann (vgl. Abb. 1).

⁵³ Holitscher, *Der Golem*, S. 50.

⁵⁴ Wegener, *Flandrisches Tagebuch 1914*, S. 187.

⁵⁵ Ebd., S. 188.

⁵⁶ Ebd., S. 76.

⁵⁷ Ebd., S. 59.

⁵⁸ Ebd., S. 195.

⁵⁹ Spiro, „Containing the Monster“, S. 21.



Abb. 1: Golem-Figur von Bildhauer Rudolf Belling neben Paul Wegener als Golem

Dieser Golem-Film ist eigentlich ein Sequel zum Film von 1920.⁶⁰ Der Fund der Golemfigur landet bei einem Antiquitätenhändler. Zum Leben erweckt, kommt es zu allerlei Liebesverwicklungen, wobei der Golem den Verführungskünsten der Tochter erliegt. „Die schauspielerisch großen Momente waren das Erwachen menschlicher Gefühle in dem überwirklichen Geschöpf aus Ton.“⁶¹ Am Ende des Films verfolgt der Golem die Tochter und ihren Geliebten bis auf einen Turm hinauf. Riesenhaft agiert Wegener hierbei auf Plateauschuhen.⁶² Doch es gelingt, die tönernen Figur hinabzustürzen und den Golem auszuschalten.⁶³ Kinder stehen am Ende vor der zerstörten Figur und betrachten voller Staunen das Wesen.⁶⁴ In seiner unkontrollierten Sexualität erweist sich der Golem im ersten Film Wegeners als „ambiguous metaphor for the destructive consequences of untamed male

⁶⁰ Vgl. Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 65.

⁶¹ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 117.

⁶² Vgl. ebd., S. 125.

⁶³ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 131.

⁶⁴ Zur Rekonstruktion des Films von 1914 ausführlich Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 118–128.

desire“, wie Gelbin feststellt.⁶⁵ In diesem Golem-Film von 1914 agieren interessanterweise die jüdischen Figuren nicht als eine hermetisch abgeschlossene Gruppe. Das Happy End, die Hochzeit von Antiquitätenhändlerstochter und Baron, deutet Hölzer als einen „emanzipatorischen Dialog zwischen den Religionen“. ⁶⁶ Das Drehbuch macht im Hinblick auf Wegeners Rolle deutlich: Der Golem bewegt sich „langsam wie eine schwerfällige Maschinerie“, ⁶⁷ so dass Analogien zu einer in der Entwicklung befindlichen Technik hervorgekehrt werden. Der frühe *Golem*-Film erlebte bereits im Januar 1915 seine 100. Vorführung im Berliner Union-Theater. Künstlerisch war dieser Golem-Film, wie die Forschung urteilt, am kommerziellen Ertrag und auf ein Massenpublikum hin orientiert. „Ein Golem also in Liebe entbrannt, geschlechtsgierig, beinahe ein Lustmörder, das machte die Gestalt außerordentlich erfolgreich“, ⁶⁸ so Chana Schütz.

Wegener entschloss sich zu einer komödiantischen Fortsetzung des Films im Jahr 1917, die unter dem Titel *Der Golem und die Tänzerin* erschien. In diesem Film verliebt sich eine Tänzerin in die Golem-Figur des ersten Films, nicht aber in den Schauspieler Paul Wegener, der die Tänzerin verehrt. Paul Wegener spielt in diesem Film Paul Wegener, der verzweifelt versucht, das Herz der Tänzerin zu erobern, die jedoch abweisend nur die Golem-Statue liebt. „Der Film ist stark auf Spiegeleffekte ausgerichtet; große Spiegel stehen im Boudoir der Tänzerin; sie übt einen Tanz, dabei sieht sie im Spiegel den vermeintlichen Golem in naiv-erotischer Freude lächeln.“⁶⁹ Die stark sexuelle Komponente der riesenhaften Figur erscheint in diesem Film überdeutlich: Der hypermaskuline Golem ist dabei zugleich eine Figur der anderen, der verführerischen Kultur.⁷⁰ Als Golem-Statue verkleidet gelingt es Wegener, in die Privatgemächer der Tänzerin zu gelangen. Als sich die Golem-Statue jedoch als echter Paul Wegener herausstellt, bleibt der Tänzerin nichts anders übrig, als in Ohnmacht zu fallen. „Hegemoniale Männlichkeit duldet keine anderen Männlichkeitsmodelle.“⁷¹ Die für die selbstbestimmte Frau auch sexuell verfügbare Golem-Figur wird durch den ‚wahren‘ Mann ersetzt. Dieses scherzhaft-erotische Spiel um Original und Abbild, um

⁶⁵ Gelbin, „Narratives of transgression“.

⁶⁶ Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 130.

⁶⁷ Ebd., S. 122.

⁶⁸ Schütz, „Golem-Filme“, S. 248.

⁶⁹ Schönemann, *Paul Wegener*, S. 18.

⁷⁰ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 13.

⁷¹ Nowak, *Projektionen der Moral*, S. 83.

beherrschbare männliche Puppe und wahren Mann, um Film im Film-Zitate macht deutlich, wie sehr die Golem-Thematik im komischen Verwirrspiel den zeitgenössischen Geschmack bediente, indem scherzhaft mit den Geschlechterrollen der erotisch selbstbestimmten Frau und des starken Mannes gespielt wurde.

Erst nach dem I. Weltkrieg konnte Wegener 1920 den dritten Golem-Film verwirklichen, der nach seinen vorhergehenden filmischen Erfolgen als der aufwändigste und künstlerisch anspruchsvollste bezeichnet werden muss. Nun wird der Golem-Stoff im historischen und jüdischen Kontext verortet. Der Film spielt im Prag zur Zeit Rudolfs II., so dass auf Filmkulissen des Prager Ghettos nicht verzichtet werden konnte. Hierfür gewann Paul Wegener den Architekten Hans Poelzig, der mit einer Reihe von außergewöhnlichen Bauten bereits auf sich aufmerksam machte. Gerade hatte Poelzig für Max Reinhardt das Große Schauspielhaus in Berlin gestaltet und dabei ein „Modell für die Architektur der Massen-, Raum- und Arenatheater bis in unsere Zeit“ geschaffen.⁷² Poelzigs Prager Ghetto ist eine Fantasie-Stadt („Es ist nicht Prag, was mein Freund, der Architekt Poelzig, aufgebaut hat. Sondern es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema Golem“,⁷³ so Paul Wegener), die weniger auf Studien zu historischen Ghettabauten beruht denn auf Poelzigs Reisen durch Süddeutschland und folglich seiner Orientierung an altdeutschen Städten wie etwa Rothenburg ob der Tauber.⁷⁴ Poelzigs Architektur ist an einem neugotischen Stil orientiert. Bei der Gestaltung der Innenräume faszinierte, so Paul Westheim,

das Haus des hohen Rabbi Löw mit einer spielerisch lichten Keme-nate und der spitzbogig verwinkelten, geheimnis-düsteren Alchimis-tenwerkstatt, die Synagoge, der barocke Kaisersaal, in dem Poelzig eine phantastische Gotik modelliert hat – etwas von der Art wie die gotische Ägyptik oder die ägyptische Gotik der Doré-Bibel⁷⁵.

Bogenarchitektur, seltsam gestaltete und gebrochene Giebel, ins Organische tendierende Häuserfassaden, Anleihen an Pflanzliches und Tierisches – so entstand eine Filmkulisse, die das Ghetto zur „Märchenwelt“⁷⁶ werden ließ, die damit aber

⁷² Höper, *Max Reinhardt*, S. 73f.

⁷³ Zitiert nach Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 67.

⁷⁴ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 82-90.

⁷⁵ Westheim, „Filmstadt von Poelzig“, S. 113.

⁷⁶ Fleischer, „Vom Mauseheln“, S. 73.

auch in einem problematischen Spannungsverhältnis zur historischen Lebenswelt des Judentums steht. Poelzigs berühmte Formulierung, die Häuser dieses Ghettos seien so entworfen, dass sie untereinander „mauscheln“,⁷⁷ trug ihm den Vorwurf ein, es handle sich um eine auch auf antisemitischen Stereotypen beruhende Szenerie, die das Judentum im Verborgenen, Undurchschaubaren und Dunklen agieren lasse oder zumindest ambivalent als „Quelle eines geheimen mystischen Wissens“,⁷⁸ wie jüdisches Leben etwa auch in Karl Figdors Filmen erscheint. Dieses Undurchschaubare der städtischen Filmkulisse konnte andererseits als Leben in Schützengräben verstanden werden. Städtische Kultur erscheint damit als Fortsetzung kriegerischer Kämpfe: Die „Großstadt als Schlachtfeld“⁷⁹ zeigt im unmittelbaren Nachkriegsfilm ihre abgründige Seite. Der Golem-Film wäre demnach „the story to evoke the state of living death caused by war.“⁸⁰

Die Forschung zum Film konnte überzeugend herausarbeiten, wie Orte des Übergangs, der Schwellen und Tore, der Treppen und Brücken wesentlich zur Topographie im Film beitragen⁸¹ – ein Aspekt, der in Holitschers Drama in den Paratexten bereits grundgelegt ist, um die Ghetto-Stadt als Grenzraum zwischen Leben und Tod zu inszenieren.⁸² Jene von Poelzig geschaffenen gotischen Spitzbögenzimmer, Treppen, Säle und Erker fungieren als Rahmung, die über die jüdische Stoffgeschichte hinausführen. Die neugotische Architektur evoziert auch die Eingangsszene von Goethes *Faust*. Wegener hat nicht versäumt, Rabbi Löw als Gelehrten in dieser Traditionslinie zu charakterisieren.⁸³ Die Anklänge an das gotische Studierzimmer („Nacht. In einem hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer“⁸⁴) lassen sich folglich mit der impliziten Faust-Thematik des Films in Verbindung bringen.

⁷⁷ Vgl. de Fries, „Raumgestaltung im Film“, S. 116.

⁷⁸ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 96.

⁷⁹ Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, S. 220.

⁸⁰ Barzilai, *Golem*, S. 9.

⁸¹ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 84f.

⁸² Vgl. Holitscher, *Der Golem*, S. 10.

⁸³ So in Wegeners Buch zum Film: Rabbi Löw „war im Talmud und der Thora wohl erfahren, trieb aber auch die Philosophia, kannte den Platon und den Aristoteles, Theophrastus und den Meister Eckart, verstand sich auf Arithmetik und Sternkunde und war auch in der Alchimisterei, in weißer und schwarzer Magie kein Neuling mehr.“ Wegener, *Der Golem*, S. 5.

⁸⁴ Goethe, *Faust*, S. 32.

Auch die Golem-Figur von Rudolf Belling kam im dritten Film wiederum zum Einsatz. Die seltsame Frisur des Golems wurde – wie Schönemann deutlich werden lässt – dem Exotismus der Zeit gemäß ägyptischen Königsdarstellungen entlehnt. Die archaisierende Frisur lässt sich kunsthistorisch bereits bei Paul Gauguin und seinem Schülerkreis finden, ist aber durchaus auch mit der zeitgenössischen Pagenfrisur oder der Stilfrisur reformbewusster Gruppen in Verbindung zu bringen.⁸⁵ Wegener selbst beschreibt das Haupt des Golem allerdings als „das eines Tataren oder Mongolen mit flacher Nase, schrägen Augen, scharfen Backenknochen und breitem Maul“⁸⁶ – mit anderen Worten: Es sind Zuschreibungen, die Wegeners Aussehen in seiner Schauspielerkarriere begleiteten. Der Golem ist keine rein jüdische Figur, sondern ein Hybrid.

Der Inhalt des Films sei kurz in Erinnerung gerufen: Durch ein kaiserliches Dekret wider die Juden sollen diese aus ihrem Ghetto in Prag vertrieben werden. Als das Dekret dem Rabbi Löw überbracht wird, lernen sich der Bote und die Tochter des Rabbi, Miriam, kennen und verlieben sich ineinander. Rabbi Löw erschafft nach Kenntnis des Dekrets anhand magischer Schriften unter Anrufung teuflischer Mächte den Golem. Wegener selbst sieht die Golem-Erschaffung politisch motiviert, wie er in seinem Buch zum Film ausführt: „Doch war es nicht nur fürwitzige Lust an Zauberei und schwarzer Kunst, die unseren Rabbi zu seinem Handeln trieb, es war geweissagt, daß diese Figur die Juden einst aus großer Not erretten werde. So war sein geheimes Thun bestimmt durch die Liebe zu seinem geknechteten Volk.“⁸⁷ Bei der Schöpfung ist außerdem Famulus, der Gehilfe des Rabbi, zugegen. Der Golem übernimmt Tätigkeiten im Haushalt, er fungiert als Diener und begleitet den Gelehrten schließlich an den Hof des Kaisers, wo Löw darum bittet, die Juden nicht aus dem Ghetto zu vertreiben. Durch die Hilfe des Golems gelingt dies auch, denn mit seiner Kraft kann er die einstürzende Decke des Saals abstützen und das Leben des Kaisers retten. Während eines Gottesdienstes in der Synagoge – der Rabbi hatte den Golem eigentlich deaktiviert – belebt ihn sein Famulus, um ihn gegen den Liebhaber der Tochter des Rabbis einzusetzen, der gerade bei der Tochter auf dem Zimmer ist. Die Rolle des Golems innerhalb der geltenden Geschlechterordnung wird deutlich, „the Golem finally turns into a tool to reinstate the patriarchal order and its ethnic-

⁸⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 78.

⁸⁶ Wegener, *Der Golem*, S. 8.

⁸⁷ Ebd., S. 10.

religious confines.“⁸⁸ Die Situation eskaliert jedoch: Der Golem tötet den Geliebten durch einen Sturz vom Dach und zieht dann durch das Ghetto, wo er wütet und Häuser in Brand setzt. Die Zerstörung des Ghettos lässt sich dabei auch im Hinblick auf die deutsche Geschichte deuten. „Die einmal entfesselte Gewalt richtet sich in quälender Reminiszenz an den jüngsten Krieg gegen den Verursacher selbst.“⁸⁹ Schließlich verlässt er das Ghettoviertel, indem er das gewaltige Tor aufstößt und trifft auf eine Gruppe spielender Kinder. Aus Interesse hebt er ein kleines, blondes Mädchen hoch, das ihm mit kindlicher Neugier den sternförmigen Schem von der Brust nimmt und ihm so wieder das Leben entzieht. Der Erfolg des Films war enorm, nicht zuletzt auch in den USA. Trotz dieser großen Erfolgsgeschichte ist von *Der Golem, wie er in die Welt kam* keine zeitgenössische deutsche Fassung erhalten. Aus dem belichteten Negativmaterial wurden zwei Originalnegative mit abweichenden Kamerapositionen montiert. Überliefert ist das aus den besten Aufnahmen geschnittene A-negativ in der Cinemathek in Belgien. Für die amerikanische Fassung von 1921 war es durch Umschnitte und Kürzungen stark verändert worden. Die vorliegende restaurierte Fassung der F. W. Murnau-Stiftung beabsichtigt eine möglichst authentische Restaurierung des A-Negativs zur Annäherung an die verlorene deutsche Fassung.⁹⁰

IV. Die Verlebendigung der Schrift im Film

Da sich der Stummfilm als Kunstmedium gegenüber der Schrift noch nicht emanzipiert hat, ist *Der Golem, wie er in die Welt kam* vor allem auch eine Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium der Schrift. Schon mit dem Untertitel *Bilder nach Begebenheiten aus einer alten Chronik* wird von Anfang an die

⁸⁸ Gelbin, „Narratives of transgression“.

⁸⁹ Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 246.

⁹⁰ Fehlende Teile wurden soweit wie möglich mit Hilfe eines Duplikats der amerikanischen Fassung aus dem George Eastman Museum ergänzt. Weitere Ergänzungen kommen aus einer Kopie der Cinematheque française, die vom B-Negativ gezogen wurde. Die meisten Originaltitel sind im A-Negativ überliefert. Ergänzende Titel stammen vom Gosfilmofond of Russia. Ein Haupttitel vom Museum of Modern Art. Fehlende Titel wurden anhand einer Zulassungskarte in neutraler Schrift dargestellt. Vorlage für die Färbungen in der nun erhältlichen restaurierten Fassung war eine historische italienische Verleihkopie der Fondazione Cineteca Italiana. Vgl. Wilkening, „Neue Restaurierung“, S. 7-11.

Schriftbezogenheit artikuliert.⁹¹ Der Film soll selbst als bebilderte Chronik gelesen werden. Der Film ist in Kapitel eingeteilt und nicht – wie beim Drama – in Akte. Betrachtet man die Zwischentitel genauer, so zeigen sich „leicht taumelnde, bläuliche gotische Schrifttypen“.⁹² Der Eindruck wird erweckt, der Film gleiche einer Buchlektüre: Die Zwischentitel sind dann als originär schriftliche Dokumente zu verstehen, zu dem die Filmbilder hinzugefügt sind und nicht andersherum, wie Christoph Kleinschmidt in seinen Forschungen zur Intermedialität herausgearbeitet hat.⁹³ Es finden sich weitere Schriftwerke, die im Stummfilm wirkmächtig inszeniert werden: die nekromantischen Bücher des Rabbi, die Skizze des Golems mit geheimnisvollen Handlungsanweisungen,⁹⁴ das mit dem Verlebendigungswort beschriftete Papier, das dem Golem eingesetzt wird. Das Dekret wider die Juden, eine Schriftrolle mit großer, kunstvoller Initialen, die Kaiser Rudolf mit Unterschrift und einem prächtigen Siegel versehen hat, wird vom Junker in das Ghetto gebracht. Eine eiserne Hand, auftauchend aus dem Dunkeln, hält dem Publikum das prunkvolle Dekret wider die Juden vor die Augen: „WIDER DIE JUDEN, SO UNSEREN HERRN GEKREUZIGT HABEN, DIE HEILIGEN FESTE MISSACHTEN, IHREN MITMENSCHEN NACH GUT UND LEBEN TRACHTEN UND DADURCH DEN FRIEDEN UNSERER TREUEN UNTERTANEN VERLETZEN.“⁹⁵ Macht artikuliert sich in diesem Film über das Wort. Mit der Überbringung jenes Schriftstücks setzt quasi der Schöpfungsprozess des Golems ein. In der Forschung nicht beachtet wurde dagegen, dass die erste Einstellung des Films einen Sternenhimmel zeigt. Das ästhetisch faszinierende Bild des vor Sternen leuchtenden Nachthimmels verbirgt jedoch einen dunklen Sinn, der wiederum gelesen werden muss: „Der hohe Rabbi Löw liest in den Sternen, daß der Judengemeinde ein schweres Unheil droht.“⁹⁶ Welterschließung, Weltdeutung, aber eben auch die Unterwerfung der Welt wird von Anfang an an das Medium der Schrift gebunden. Die Kenntnis der Schrift ist (überlebens)notwendig. Schrift ist hier zugleich immer auch dupliziert: der leuchtende Sternenhimmel als Text, dem ein Zwischentitel folgt. Die Deutungshoheit über das Filmbild des Sternenhimmels ist dem

⁹¹ Vgl. Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 514.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. Kleinschmidt, *Intermaterialität*, S. 261.

⁹⁴ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:08:49.

⁹⁵ Ebd., 00:06:49.

⁹⁶ Ebd., 00:02:25.

Zwischentitel inhärent. Der Rabbi studiert denn auch in den folgenden Einstellungen mehrfach die Bücher, wobei zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis durch das Teleskop und arkanem astrologischen Wissen nicht unterschieden werden kann. Weltliche Macht (Kaiser), Naturwissenschaft und Theologie stützen ihre Position auf das Medium Schrift.

Potenziert wird die Bedeutung der Schrift in der Erschaffungsszene des Golems. Der Rabbi benötigt das geheimnisvolle Wort, das den Golem zum Leben erweckt. Löw erschafft mit seinem Zauberstab einen magischen Kreis um sich, der als brennendes Feuer den Rabbi umgibt. Auch der Famulus tritt in diesen bedrohlich tanzenden Feuerkreis ein. Eisner spricht angesichts solcher Szenen davon, dass im Golem-Film Wegener alle Lichteffekte ausgewertet habe, „die von Reinhardt stammen.“⁹⁷

Für die Anrufung des Dämons ist wiederum ein das Unheimliche steigernder Zwischentitel von Nöten, der die Macht des Wortes demonstriert: „Astaroth, Astaroth, erscheine! Erscheine! Nenne das Wort.“⁹⁸ Der Dämon, visualisiert allein durch eine Maske mit starren Augen, schwebt hinter dem Rabbi hervor und bewegt sich auf die Kamera zu, die die Maske nun in Großaufnahme einfängt. Rauch tritt aus dem Mund der Maske, die nun in einer Seitenansicht links erscheint, so dass sich der Rauch von links nach rechts – analog zum Leseverhalten – rätselhaft über die Leinwand bewegt (vgl. Abb. 2). In der Forschung spricht Combs begeistert davon, dass hier von der Kamera im Licht modellierte Bilder in Erscheinung träten.⁹⁹

⁹⁷ Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 50f. Eisner konzise: Wegener „paßte Reinhardts Magie der Beleuchtung der Filmvision an.“ (S. 50)

⁹⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:28:51.

⁹⁹ Vgl. Combs, „Golem“, S. 158.



Abb. 2: Astaroth offenbart das lebenspendende Wort

Rabbi Löw tritt nochmals mit einem Stern in der Hand hervor und fordert zur Nennung des Zauberwortes auf. Entsprechend der kabbalistischen Tradition des *Sefer Jezira* tritt aus dem qualmenden Rauch das Wort AEMAET hervor, das für Sekunden im Raum festgeschrieben erscheint.¹⁰⁰ Beil konstatiert hierzu treffend: „Schrift macht Unsichtbares sichtbar, setzt als Atem- und Zauberschrift Unbewegtes in Bewegung, erweckt Totes zum Leben.“¹⁰¹ Der Famulus bricht zusammen, nachdem das Wort offenbart ist, während der Rabbi mit dem Stern in der Hand sich gegen die dämonischen Kräfte zu wehren versucht. Blitze durchzucken die Szenerie. Gott wird – anders als in der jüdischen Tradition – hier nicht angerufen.¹⁰² Schließlich triumphiert der Rabbi. Wiederum ist ein Zwischentitel nötig, um die Bedeutung des rätselhaften Geschehens zu fassen. „Das Wort, das furchtbare, lebensspendende Wort, ich hab‘ es den dunklen Mächten entrissen. Jetzt weck‘ ich den Golem zum Leben.“¹⁰³ Das Wort ist furchtbar und lebensspendend zugleich, die Ambivalenz des Mediums Schrift wird deutlich. Zugleich ist für das Publikum immer auch der Stern in der Hand des Rabbi während des Schöpfungsprozesses sichtbar. Die Sternenschrift, die der göttliche Schöpfer dem Kosmos eingeschrieben hat, ist dem faustischen Rabbi vertraut. Am Beginn des

¹⁰⁰ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:29:50 – 00:29:53.

¹⁰¹ Beil, „Der ‚caligarische Imperativ‘“, S. 4.

¹⁰² Vgl. Baer, *The Golem Redux*, S. 60f.

¹⁰³ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:30:52.

zweiten Kapitels folgt auf ein Bild des Sternenhimmels eine Darstellung des Davidssterns, aus dessen Hintergrund die Golemsfigur hervortritt.¹⁰⁴ Dies ist zugleich programmatisch zu deuten: Schrift ist als Medium der Wahrheit dem Kosmos eingeschrieben. Das Schriftmedium wird vorrangig der jüdischen Kultur zugewiesen, wobei mit der Golemsfigur eine dämonische, defizitäre Schöpfung zu gelingen vermag. In den Erschaffungsszenen führt der Stummfilm Schrift-Bild-Kombinationen vor. Schrift-Präsenz und Bild-Präsenz sind in den Szenen intermaterial fusioniert, „da eine kausale Verbindung zwischen Text und Szene besteht, die Schrift also an das Bild- und Figurenrepertoire gekoppelt ist.“¹⁰⁵ Zugleich wird dem Medium Schrift ein vorausgeklärtes Zeitalter zugeordnet, das technischer Möglichkeiten bedarf, um wieder zum Leben erweckt zu werden. Es ist das Ghetto, in dem die Schrift magisch in Erscheinung tritt. Der Film führt dabei vor, wie die hier jüdische Buch- und Schriftkultur dem neuen Medium Film vorausgeht. Dieses ältere Medium Schrift wird im Film jedoch auch auratisiert. Denn nicht als das überlegene und prestigeträchtigere Medium erscheint hier die Schrift, sondern als das Unheimliche und Gespenstische einer vergangenen Zeit, das dämonisch in die Gegenwart wirkt.¹⁰⁶ Die „Ablösung des Wortes durch das Bild“¹⁰⁷ wird hier im Stummfilm vor Augen geführt. Letztlich verdankt der Stummfilm seine Existenz einer Übersetzungsleistung aus dem Schriftmedium, einer Transzendierung, wie dies Ulrich Johannes Beil gedeutet hat.¹⁰⁸ Wie Rabbi Löw in dieser Szene erweckt der Filmregisseur Wegener Filmrollen zum Leben, tote Körper werden verlebendigt. Das Unheimliche besteht darin, dass die Materie noch nicht vollständig zum Leben erweckt worden scheint, dass der Stummfilm noch wie der Golem Spuren jenes toten Materials zur Schau stellt, aus dem er gemacht wurde.

In einer weiteren berühmten Szene im Film führt Rabbi Löw am Kaiserhof von Rudolf II. eines seiner berühmten Zauberstücke auf. Bereits zuvor hatte der Rabbi dem Kaiser den Golem als seine Schöpfung vorgestellt und damit für Staunen und Bewunderung gesorgt. Dem Kaiser hatte der Golem nicht genügt. Der Rabbi bietet nun eine Art Film-im Film-Vorführung, die in der Forschung mit

¹⁰⁴ Ebd., 00:11:35 – 00:11:41.

¹⁰⁵ Kleinschmidt, *Intermaterialität*, S. 264.

¹⁰⁶ Vgl. Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 525.

¹⁰⁷ Lange, „Die hieroglyphischen Botschaften“, S. 20.

¹⁰⁸ Vgl. Beil, „Der ‚Caligarische Imperativ‘“, S. 4f.

Fausts Beschwörung antiker Gestalten vor dem Kaiser im Volksbuch in Verbindung gebracht wurde.¹⁰⁹ Aber auch in Alois Jiráseks *Alten böhmischen Erzählungen* von 1914 findet sich jene Episode, in der Rabbi Löw dazu aufgefordert wird, die Patriarchen heraufzubeschwören.¹¹⁰ Es handelt sich bei Wegener um eine Laterna magica-artige Projektion bewegter Bilder (vgl. Abb. 3), um einen Film mit Zackenkasch, auf dem der Weg der Erzväter durch die Wüste zu sehen ist (auf zwei Ebenen im Hintergrund und mit Einzelfiguren im Vordergrund).



Abb. 3: Rabbi Löw zeigt dem kaiserlichen Hof die Geschichte seines Volkes

Wegener verzichtete in keinem seiner Filme auf Massenszenen, denen in der Tradition des Reinhardtschen Theaters eine besondere poetische Wirkung zugesprochen wurde. Schließlich kristallisiert sich eine einzige Figur – „Ahasveros, der ewige Jude.“¹¹¹, wie es im Zwischentitel heißt, vergrößert heraus. Das jüdische Volk wandert bei Wegener quer über die Leinwand von links nach rechts – wiederum in Analogie zur Leserichtung. Gruppenszenen wechseln mit Einzelaufnahmen. Teilweise blickt die Kamera in einer Position hinter der kaiserlichen Gesellschaft auf die Vorführung der wandernden Juden, die an die Stelle des

¹⁰⁹ Vgl. Pertsch, *Die Legende vom Golem*, S. 54f.

¹¹⁰ Vgl. Goldsmith, „The Two Judah Loews“, S. 33.

¹¹¹ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:48:43.

kaiserlichen Throns projiziert wird (die Parallelen zur Kinovorführung sind überdeutlich). Dabei steht Ahasverus gleichsam auf dem Kaiserthron.¹¹² Doch diese Vorstellung ist für die kaiserliche Gesellschaft nicht bedrohlich, sondern nur zum Lachen. Die Kontrastierung von wanderndem, entindividualisiertem Volk und kaiserlicher Hofgesellschaft – wechselnde Gruppenaufnahmen, Großaufnahmen von Zweier- und Dreiergruppen, Arrangement der verschiedenen Gesellschaftsschichten – zeigt Wegeners Schulung durch Reinhardts Massenregie, die zeitgenössisch Berthold Held beschrieben hat:

Nicht immer ist die Psyche der Masse ein Vielfaches der Einzelszene, denn in einer Volksmenge werden viele bei ihren Äußerungen willenlos mitgerissen, aber manche psychische Bewegung des einzelnen Menschen kann auch bei einer großen Menge wahrgenommen werden. Plötzliche, unerwartete Nachrichten der Freude oder des Schreckens rufen ein Erstarren, eine Art Lähmung hervor. Die Körper werden bewegungslos, die Stimmen versagen, und erst nach einer Pause der Entspannung löst sich dieser Zustand durch einen Schrei, durch ein plötzliches oder schüchtern beginnendes und bis zur Zügellosigkeit anwachsendes Lachen.¹¹³

Differenziert hat Wegener diese Reinhardtschen Anordnungen anhand der Verhaltensweisen der Hofgesellschaft und der jüdischen Gruppen im Film im Film umgesetzt.

Das jüdische Volk gibt damit ein Spiegelbild von Löws Ghettobewohnern ab, die zum Auszug gezwungen werden sollen.¹¹⁴ Mitten in der jüdischen Prozession erscheint die einsame Figur des Ahasverus, die den Mittelpunkt der Leinwand erreicht und sich plötzlich den Zuschauern zuwendet. In der Rolle des ewigen Juden wird die bärtige Figur zur Personifikation der jüdischen Exilbedingungen, die nun den Prager Ghettobewohnern ebenso droht. Indem hier die Figur des Ahasverus aufgerufen wird,¹¹⁵ erweitert sich auch der Kontext der Golem-Erzählung: Der phantastische Kontext, Golem und Ahasverus als Leinwandereignis, verhandeln hier im Film im Film exemplarische politische Probleme der

¹¹² Ebd., 00:49:14.

¹¹³ Held, *Massenregie*, S. 164f.

¹¹⁴ Bei Holitscher werden Golems zuerst von Juden im ägyptischen Exil geschaffen, die den versklavten Juden wiederum als Sklaven dienen. So wird dem Golem-Stoff eine Geschichte der Versklavung und Unterwerfung eingeschrieben. Vgl. Holitscher, *Der Golem*, S. 52.

¹¹⁵ Zur Ahasverus-Legende vgl. konzise Fleischer, „Vom Mauscheln“, S. 63-65.

Gegenwart. Parallelen zu Hans Karl Breslauer's Film *Die Stadt ohne Juden* von 1924 und Murnaus *Nosferatu* von 1922 wurden in der Forschung gezogen, da auch in Wegeners Film die virulente Frage nach der Vertreibung der ungewollten Bewohner thematisiert werde.¹¹⁶ „In the interwar period the image [of Ahasverus F.F.] also became linked with that of the Jewish refugee.“¹¹⁷ Rabbi Löw hatte davor gewarnt, über die Ereignisse im Film zu lachen, diese ins Lächerliche zu ziehen. Als Ahasverus erscheint, beginnt das höfische Publikum dennoch zu lachen. Der ewige Jude wandert bedrohlich auf das Publikum zu und der kaiserliche Palast beginnt zusammenzubrechen.¹¹⁸ Allein der Golem kann das Einstürzen des Gebäudes verhindern.¹¹⁹ Indem das Publikum die fremde Kultur zurückweist, rückt die Katastrophe näher. Sowohl die Figuren in Rabbi Löw's Kinoshow als auch die Ghettabewohner müssen von ihrer Heimat fliehen. Doch Wegeners Film entwirft eine positive Wendung:

Rabbi Loew zeigt dem Kaiser, was mit seinem Volk über die Jahrhunderte geschehen ist, um Mitleid zu wecken für ihr derzeitiges Schicksal und eine erneute Vertreibung zu verhindern – ein Vorhaben, das letztlich, zwar nicht durch die Projektion, sondern durch die wundersame Errettung der christlichen Hofgesellschaft aus selbst verschuldetem Unheil durch die jüdische Kreatur des Golems dennoch gelingt.¹²⁰

Am Ende des Films durchbricht auch der Golem das Tor des Ghettos und dringt ins Freie vor, so wie Ahasverus die Grenzen der Leinwand zu durchdringen scheint, indem er auf das Publikum zutritt. Die Ambivalenz solcher Szenen zwischen Befreiung und Bedrohung, die sowohl Empathie mit dem jüdischen Volk,¹²¹ aber auch Angst auslösen können, ist wesentlicher Teil der

¹¹⁶ Vgl. Isenberg, „October 29“, S. 386.

¹¹⁷ Spiro, „Containing the Monster“, S. 22.

¹¹⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:49:24.

¹¹⁹ Für Kracauer ist dies eine Schlüsselszene des Films: „Der Kaiser, voller Panik, willigt ein, die Order der Vertreibung zurückzunehmen, wenn der Rabbi die Gefahr abwende; daraufhin bringt dieser den Golem, seinen Diener, dazu, den Einsturz der Mauern und Decken zu verhindern. Der Golem gehorcht mit der automatischen Willfähigkeit eines Roboters. Hier bedient die Vernunft sich der rohen Gewalt als eines Werkzeugs zur Befreiung der Unterdrückten.“ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 139.

¹²⁰ Fleischer, „Vom Mäuscheln“, S. 68.

¹²¹ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 22.

zeitgenössischen Faszination an diesem Film. In New York konnte Wegeners Golem-Film in jüdischen Zeitschriften neben Golem-Theaterstücken (H. Leivicks *Der golem* von 1921) und -Musicals (Albert Kövessys *Der goylem* von 1921) beworben werden.¹²² Der Film im Film führt modellhaft vor, dass auch Wegeners Golem-Film im mittelalterlichen Gewand als tagesaktueller Umgang mit der jüdischen Kultur in der deutschen Gesellschaft verstanden werden will.

Am Ende durchbricht der rasende Golem das Tor des Ghettos, er tritt ins Freie, nichts scheint ihn mehr aufzuhalten. Als der Golem aus dem beengten Ghetto heraus ins Freie vordringt, erwartet ihn ein blondes Mädchen, das der Golem liebevoll hochhebt.¹²³ Der übermächtige Mann und das kleine Mädchen erscheinen hier als ein Gegenbild zur Madonna mit dem Kind, die sich unmittelbar gegenüber dem Ghettoeingang bereits im christlichen Wohnbereich befindet.¹²⁴ Die Mutter mit ihrem Kind steht für die natürliche, gottgewollte Fortpflanzung des Menschen ein. Das Mädchen bietet dem Golem einen Apfel an (vgl. Abb. 4). Auch hier ist wiederum offensichtlich, dass der biblische Sündenfall von Wegener in Szene gesetzt und invertiert wird. Mit der biblischen Verführungsszene ist nicht zuletzt eine Verführung zum Leben, zur Freiheit und zur Selbstermächtigung angesprochen. Der Golem, so haben Interpreten in der Tradition des Holtscher-Dramas vorgeschlagen, ist dem wirklichen, authentischen Leben schon so nahe gekommen, dass ihm das unschuldige Kind zur Seite gestellt wird, das ihn mit dem Apfel lockt.¹²⁵

¹²² Zu literarischen Bearbeitungen des Golem-Stoffs bei jüdischen Autorinnen und Autoren vgl. Glinert, „Golem!“, S. 84-91.

¹²³ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:12:34.

¹²⁴ Ebd., 01:11.34

¹²⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 96.



Abb. 4: Der Golem und das Kind

Golem und Kind erkennen sich in einem „act of mutual recognition“.¹²⁶ Der Golem rückt damit selbst in die Nähe des Kindlichen, des Spielerischen, des Nicht-Disziplinierten und Unverdorbene.¹²⁷ Dixon sieht hier eine wirkmächtige Entwicklungslinie grundgelegt: Wegeners Film „first evoked the pathos of the monster as child, which becomes one of the defining features of horror and science fiction.“¹²⁸ Dass für Wegener das Kind auch grausame und abgründige Züge trägt, macht er bei der Schilderung des das Ghetto zerstörenden Golems deutlich, der die ohnmächtige Mirjam an den Haaren gepackt hinter sich herschleift. Wegener hierzu im Buch zum Film: Die „leblose Mirjam zog er an den Haaren achtlos hinter sich wie ein Kind die Puppe.“¹²⁹ So wird kenntlich, dass es dem Golem nicht möglich ist, zwischen Belebtem und Unbelebtem zu trennen,

¹²⁶ Choe, *Afterlives*, S. 163.

¹²⁷ Für Wegener ist der Spiel-Gedanken in seinem Buch zum Film zentral: „Der Golem aber schaute das Kind unverwandt an, sah die feinen blonden Härchen, in denen Sonne und Wind spielten, und staunte über das zarte, fremde Gebild. Und es ging ein Zucken über sein tönernes Anlitz. In diesem Augenblick soll er zum ersten Male ganz still und leise gelächelt haben. Da verlor das Kindlein alle Scheu und lächelte auch ihm freundlich zu und tastete mit den Kinderhändchen an dem tönernen Haupte umher wie an einem Spielwerk.“ Wegener, *Der Golem*, S. 76.

¹²⁸ Dixon, *100 Silent Films*, S. 84f.

¹²⁹ Wegener, *Der Golem*, S. 76.

dass hier ein kindliches Wesen agiert. Der künstlich geschaffene Golem, der bei Holitscher den Rabbi „Vater“ nennt, wird am Ende bei Wegener folglich auch von einem Kind bezaubert (nicht von einer Frau), ein Kind, das nach dem Golem wie nach einem Spielzeug greift und eben nicht nach einem nützlichen Werkzeug. Zwischen belebter und unbelebter, objekthafter Welt kann es kategorisch nicht unterscheiden.¹³⁰ Im spielerischen, kindlichen Zugriff auf den Golem wird das Schöpferische offengelegt, das den Golem ins Leben brachte – und wodurch seine bedrohliche Dimension wiederum gebannt werden kann. Das Potential des Befreiers und Erlösers, das den Golem charakterisierte, ist nun am spielenden Kind offengelegt.¹³¹ Schönemann betont das befreiende Moment des Filmschlusses: „Das Öffnen des Tores, das Aufblicken zum freien Himmelslicht, das Annehmen des Apfels, das Hochleben des Kindes sind Bilder des freien, nicht manipulierten, nicht funktionalisierten Lebens, eines Lebens, das keinen Zweck braucht, sondern seinen Wert in sich selbst findet.“¹³²

Doch hat die Forschung neben diese positive Deutung der Golem-Figur im Sinne der Lebensphilosophie auch auf die antisemitischen Implikationen des Endes hingewiesen. Es ist ein blondes, unschuldiges, christliches Mädchen, das den Golem zu Fall bringt, wozu die jüdische Gemeinschaft in diesem Film nicht fähig ist. Damit, so kritische Interpreten, wird der jüdische Golem-Stoff letztlich christlich überschrieben, in eine christliche Deutungshoheit überführt: Die Macht des jüdischen Geschöpfs endet in einer christlich-deutschen Kultur.

V. Ein antisemitischer Film?

Handelt es sich bei *Der Golem, wie er in die Welt kam* um einen antisemitischen Film? Wie das Dekret wider die Juden zu Beginn erklärt, betreiben Juden schwarze Magie und gefährden das Leben der Christen. Rabbi Löw bringt auf unheimliche Weise den roboterartigen Golem hervor und seine Zaubershow vor dem Kaiser führt den Herrscher dazu, sein Dekret ängstlich zurückzuziehen. In der Tat lässt sich im Film die düstere, geheimnisvolle Welt des Ghettos vom heiteren Hof des Kaisers trennen, lässt sich zwischen jüdischer Magie und christlich-deutscher Kultur eine klare Grenzlinie ziehen, die auch die Macht der Juden im

¹³⁰ Vgl. hierzu Choe, *Afterlives*, S. 165.

¹³¹ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 26.

¹³² Schönemann, *Paul Wegener*, S. 98.

Film dem gefährdeten deutschen Staat gegenüberstellt. Die vielfach hervorgehobene Beobachtung, „rassisch und religiös homogen beschriebene[n] Räume des Nationalen“¹³³ seien im Weimarer Kino aufzufinden, lässt sich auch für den Golem-Film verifizieren. Die Darstellung der Juden im Film ist an zeitgenössischen Stereotypen orientiert, so dass die jüdische Identität sich deutlich von der deutschen abgrenzen lässt, wohingegen Spiro zurecht feststellt: „the viewing audience of the 1920s outside world sits and watches in the dark, silently accepting popular racialized stereotypes of Europe’s Jews while ignoring the implications of negative typecasting on the many men and women in their midst who have a Jewish heritage.“¹³⁴ Hinzu kommt, dass Wegener jüdische Massenszenen inszeniert und damit visuell sichtbar macht, was in der deutschen Gesellschaft als latente Bedrohung empfunden wurde: „the ghetto city serves to foreground this new awareness of the Jewish masses.“¹³⁵ Zogen doch nach dem I. Weltkrieg ca. 70.000 Ostjuden nach Deutschland, so dass der Film ein Bewusstsein von der großen Anzahl an Jüdinnen und Juden artikuliert, die im Deutschen Reich leben: „Das sogenannte Ostjudenproblem wurde zum wiederkehrenden Thema der Reichstagsdebatten, die fremden Eindringlinge aus dem Osten waren unerwünscht, selbst bei den assimilierten Juden.“¹³⁶ Die hektische Aufgeregtheit der Juden im Golem-Film, so Kritiker des Antisemitismusvorwurfs, ist Ausdruck expressionistischer Emotionalität, und gibt im Gegenteil die existierende Spannung einer traditionell bedrohten Gruppe wieder.¹³⁷ Ungeschminkt wird jüdische Angst im Film dargestellt: Mit dem Schofahorn wird die Nachricht von der Rücknahme des kaiserlichen Edikts angekündigt, tanzende Juden erscheinen in den Gassen, es sind Szenen voller Lebensfreude und Heiterkeit.¹³⁸ Nicht als bedrohliche Masse werden folglich die Ghettobewohner gezeichnet, sondern als selbst in Angst lebende Gruppe, die sich nach einem Leben ohne Bedrohung sehnen, worauf Interpretationen hindeuten, die das Leben im dunklen Ghetto mit dem Leben in Schützengräben des I. Weltkrieges vergleichen. Auf Wegeners mit viel Sympathie und Respekt gespielte Rolle des Golems wird hier ferner hingewiesen, die nicht allein durch die Faszination am Andersartigen und

¹³³ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 13.

¹³⁴ Spiro, „Containing the Monster“, S. 23.

¹³⁵ Isenberg, „October 29“, S. 388.

¹³⁶ Fleischer, „Vom Mauseheln“, S. 73.

¹³⁷ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 101.

¹³⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:55:30.

Geheimnisvollen erklärt werden könne. Die Verfolgung der Juden im Film ließe sich so auch als Kondition der Fremdbestimmung beleuchten: „Die Existenz des Golems verweist nicht nur semiotisch auf die Fremdbestimmung des menschlichen Seins der jeweiligen Gegenwart durch eine im Körper verzeichnete – vergangene – Äußerlichkeit, für die in dieser Erzählung der Spiegel des Juden steht.“¹³⁹

Andererseits ist gerade das Phantastische im Film auf seine Stereotypik und Klischeehaftigkeit hin durchleuchtet worden. Die vielfach argumentativ vorgebrachte Unwirklichkeit, die die Ghettoszenen im Film auszeichnen soll, ist folglich von Antisemitismus-Forschern auch bestritten worden. Vielmehr verfestigte der Golem-Film ein Bild des Judentums, das bereits in der Weimarer Gesellschaft vorhanden war („The Golem had come to symbolize the Other, the person or nation that is not understood.“¹⁴⁰). Politische Macht und Geheimwissen wird den Juden im Film zugesprochen, exotische Praktiken und dunkle, obskure Lebensräume. In der Tat sind in diesem Film Juden die Städtebewohner par excellence, werden die pulsierenden Metropolen doch zusehends als bedrohlich wahrgenommen, so dass der Golem auch als Inbegriff einer städtischen Kultur gedeutet wurde, die das Leben künstlich hervorzubringen verstehe. Ängste vor den Fortschritten in Wissenschaft und Technik scheinen auf.¹⁴¹ Besondere Aufmerksamkeit hat in diesem Kontext auch das Verhältnis der Tochter von Rabbi Löw, Mirjam, zum deutschen Junker Florian gefunden. Gerade der Junker Florian, der das Edikt gegen die Juden überbringt, ist es, in den sich die klischeehaft heißblütige, leidenschaftliche Mirjam verliebt, „intertwining sex and politics“.¹⁴² Der Golem ist als Wächter über die Tochter vom Rabbi eingesetzt, doch Mirjam beginnt dennoch eine Liebesbeziehung zum deutschen Junker.¹⁴³ Der Golem dringt als Wächter in die Kammer Miriams ein, als sich auch Florian bei ihr befindet, er verfolgt diesen bis auf einen hohen Turm hinauf und wirft schließlich

¹³⁹ Dunker, „Der Golem“, S. 105.

¹⁴⁰ Glinert, „Golem!“, S. 84.

¹⁴¹ Vgl. Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 223.

¹⁴² Combs, „Golem“, S. 158.

¹⁴³ Wegener führt im Buch zum Film als Tochter des Rabbi ein, die sich nach der christlichen Kultur sehnt: „Mirjam, ein seltsam schönes Mägdelein, das in dem stillen Heim verschollen lebte, das Herz heimlich erfüllt von Träumen nach der fremden Welt der Christen mit ihren lauten Festen und ritterlichen Spielen.“ Wegener, *Der Golem*, S. 6.

den deutschen Junker vom phallisch in den Himmel ragenden Turm herab.¹⁴⁴ Die Liebe zum jüdischen Mädchen wurde in dieser Hinsicht mit dem Tod bestraft. 1918 war Artur Dinters Bestseller-Roman *Die Sünde wider das Blut* erschienen und warnte das deutsche Volk vor einer ‚Mischung der Rassen‘, wie sich Dinter ausdrückte. Bemerkenswert ist allerdings auch, dass etwa das Stereotyp des reichen Juden, die Verbindung von Geld und Macht, in diesem Film nicht vorzufinden ist. Generell kann auch die Welt des Christentums, der Kaiser in seiner Macht, die höfische Gesellschaft, als kaum eindeutig positiv bewertet werden. Dass dem dunklen Ghetto die helle und heile Welt des christlichen Kaiserhofes gegenüberstehe – diese Kontrastierung kann bei Wegeners Film keine Gültigkeit beanspruchen.

Betrachtet man die zahlreichen Vergleiche, die in der Forschung zwischen der Erschaffung des plumpen Golems und der nur mühsam und unvollkommen einsetzenden Produktion von Stummfilmen gezogen wurde, so würde das Verdikt, Juden könnten nur misslungene Golem-Kreaturen hervorbringen, hier auch als Selbstzuschreibung der Stummfilm-Branche in Szene gesetzt sein. „It is also interesting to note that the first movie adaptations of the golem story (1915-1920) can be interpreted as a meta-project whereby the story of giving life to a creature (the golem) is being duplicated through technical mis-en-scène of humans.“¹⁴⁵ Der Golem fungiert folglich als Allegorie des Stummfilms.¹⁴⁶ Das Medium Stummfilm erscheint als Verachteter unter den Künsten. In diesem Sinne wäre Rabbi Löw nicht nur eine faustische Erscheinung, sondern ebenso ein Pionier der Stummfilm-Geschichte.

¹⁴⁴ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:03:04.

¹⁴⁵ Thorstensen, „Creating Golems“, S. 155.

¹⁴⁶ Vgl. Choe, *Afterlives*, S. 147.

Filmographie

- Der Student von Prag*. Produktion: Deutsche Bioscop Gesellschaft, Regie: Hanns Heinz Ewers, Deutschland 1913.
- Der Golem*. Produktion: Deutsche Bioscop Gesellschaft, Regie: Henrik Galeen, Deutschland, 1915.
- Der Golem und die Tänzerin*. Produktion: Projektions-AG „Union“ (PAGU), Regie: Paul Wegener, Deutschland 1917.
- Der Golem, wie er in die Welt kam*. Produktion: Projektions-AG „Union“ (PAGU), Regie: Paul Wegener, Deutschland 1920.

Literaturverzeichnis

- Baer, Elizabeth R: *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit 2012.
- Barzilai, Maya: *Golem. Modern Wars and Their Monsters*. New York 2016.
- Bassie, Ashley: *Expressionism*. New York 2008.
- Beil, Ulrich Johannes: „Der ‚caligarische Imperativ‘. Schrift und Bild im Stummfilm“. *Pandaemonium germanicum* 14:2 (2009): 1–14, letzter Zugriff am 27.08.2023, www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum.
- Beil, Ulrich Johannes: „Medialität und Auratisierung. Zur Magie der Schrift in Paul Wegeners ‚Der Golem, wie er in die Welt kam‘“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 42:2 (2017): 506–527.
- Brennicke, Ilona, Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms*. München 1983.
- Brockmann, Stephen: *A Critical History of German Film*. Rochester, New York 2010.
- Choe, Steve: *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany*. New York u.a. 2014.
- Combs, Richard: „Golem, wie er in die Welt kam, Der (The Golem)“. *Monthly Film Bulletin* 46:540 (1979): 157f.
- de Fries, Heinrich: „Raumgestaltung im Film“ [1920/21]. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 115f.
- Dixon, Bryony: *100 Silent Films*. London 2011.
- Dunker, Axel: „Der Golem, wie er in die Welt kam: Performative und poesieallegorische Komponenten eines monströsen Stoffes“. *How to make a Monster. Konstruktionen des Monströsen*. Hg. Sabine Kyora, Uwe Schwagmeier. Würzburg 2011. 103–113.

- Ebarb, Andrea: *Investigating Franz Kafka's „Der Bau“*. Towards an Understanding of his late narrative in a Jewish context. Berlin, New York 2023.
- Eckart, Wolfgang U.: „Die Idee des Künstlichen Menschen. Prometheus, Monster, Puppe“. *Universitas. Orientieren! Wissen! Handeln!* 73:867 (2018): 67–89.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Hg. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt a. M. 1980.
- Fleischer, Simone: „Vom Mauscheln der Häuser. Paul Wegeners ‚Der Golem, wie er in die Welt kam‘ (1920) und die jüdische Welt“. *Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008*. Hg. Haus der Geschichte Baden-Württemberg. Laupheimer Gespräche Band 9. Heidelberg 2011. 55–74.
- Freund, Winfried: *Deutsche Phantastik. Das Phantastische deutschsprachiger Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München 1999.
- Gelbin, Cathy: „Narratives of transgression, from Jewish folktales to German cinema. Paul Wegener's *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*The Golem: How He Came into the World*, 1920)“. In: *Kinoeye* 11:3 (2003), letzter Zugriff am 29.08.2023, <https://www.kinoeye.org/03/11/gelbin11.php>.
- Glinert, Lewis: „Golem! The making of a modern myth“. *Symposium* 55 (2001): 78–94.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Texte*. Hg. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M., Leipzig 2003.
- Goldsmith, Arnold L.: „The Two Judah Loews: Historical and Legendary“. Ders.: *The Golem Remembered, 1909-1980. Variations of a Jewish Legend*. Detroit 1981. 21–37.
- Grimm, Jacob: „Entstehung der Verlagspoesie“. *Zeitung für Einsiedler* Nr. 7 (1808): Sp. 56 (23. April 1808).
- Hahn, Hans-Joachim: *Narrative des Neuen Menschen. Vom Versprechen einer besseren Welt*. Berlin 2018.
- Held, Berthold: Massenregie. *Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters*. Hg. Ernst Stern und Heinz Herald. Berlin 1920. 160–167.
- Hölzer, Wiebke: „Der Golem freut sich über seinen Riesenerfolg“. Paul Wegeners und Henrik Galeens Film ‚Der Golem‘ von 1914“. *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin* (2017): 111–133.
- Höper, Susanne: *Max Reinhardt: Theater – Bauten – und Projekte. Ein Beitrag zur Architektur- und Theatergeschichte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 1994.
- Holitscher, Arthur: *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen*. Berlin 1908.

- Isenberg, Noah W.: „October 29, 1920. Paul Wegener's ‚Der Golem: Wie er in die Welt kam‘ debuts in Berlin“. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. Hg. Sander L. Gilman und Jack Zipes. New Haven, London 1997. 384–389.
- Jacobs, Monty: *Paul Wegener. Der Schauspieler*. Eine Monographiensammlung Band 6. Berlin 1921.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hg. Max Brod. Frankfurt a. Main 1967.
- Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld 2012.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Hg. Sabine Biebl. *Werke*. Band 2.1. Hg. Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Berlin 2012.
- Lange, Sigrid: „Die hieroglyphischen Botschaften der Golem-Legende“. *Der Deutschunterricht* 56:3 (2004): 15–21.
- Ledig, Elfriede: *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur*. München 1989.
- Mayer, Mathias, Marco Holubarsch(Hg.): *Alexander Moissi. Ein Schauspieler als Schnittfläche der Klassischen Moderne*. Baden-Baden 2018.
- Möller, Kai: „Paul Wegener und seine Gestalten, Charakteristiken und Urteile“. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingereicht v. Kai Möller. Hamburg 1954. 70–93.
- Möller, Kai: „Paul Wegeners ‚Films‘“. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingereicht v. Kai Möller. Hamburg 1954. 114–123.
- Nagl, Tobias: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München 2009.
- Nowak, Kai: *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*. Göttingen 2015.
- Pertsch, Dietmar: „Die Legende vom Golem in Literatur und Film. Über den Stummfilm ‚Der Golem, wie er in die Welt kam‘ und das mittelalterliche Ghetto“. Ders.: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen 1992. 42–62.
- Peucker, Brigitte: „German Cinema and the sister arts: Wegener's The Student of Prague“. *Traditions of experiment from the Enlightenment to the present*. Hg. Nancy A. Kaiser. Ann Arbor 1992. 167–185.

- Pinthus, Kurt: „Das Tage-Buch“. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 121.
- Rosenfeld, Beate: *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau 1934.
- Scholem, Gershom: „Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen“. Ders.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1989. 209–259.
- Schönemann, Heide: *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart, London 2003.
- Schütz, Chana: „Die Golem-Filme 1915, 1917, 1920“. In: *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Hg. Irene Stratenwerth. Berlin 2004. 247–251.
- Spiro, Mia: „Containing the Monster. The Golem in Expressionist Film and Theater“. *The Space between* 9 (2013): 11–36.
- Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*. München 2009.
- Thorstensen, Erik: „Creating Golems: Use of Golem Stories in the Ethics of Technologies“. *Nanoethics* 11 (2017): 153–168.
- Wegener, Paul: *Flandrisches Tagebuch 1914*. Berlin 1933.
- : „Die künstlerischen Möglichkeiten des Films“ [1916]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 102–113.
- : *Der Golem, wie er in die Welt kam. Eine Geschichte in fünf Kapiteln*. Berlin 1921.
- : „Der Schauspieler und seine Rollen“ [1927]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 94–97.
- : „Mein Werdegang“ [1928]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 13–37.
- Westheim, Paul: „Eine Filmstadt von Poelzig“ [1920]. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 110–115.
- Wilkening, Anke: „Neue Restaurierung, neue Erkenntnisse, neue Rätsel“. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Booklet zur Blu-ray Disc. Hg. Murnau Stiftung. Wiesbaden 2019. 6–12.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: DIF/Nachlass Paul Wegener-Sammlung Kai Möller,
<https://www.filmportal.de/bild/der-golem>

Abb. 2: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:29:52

Abb. 3: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:49:09

Abb. 4: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:12:38

2.

Leo McCarey, *Duck Soup*

Linda Hess

I. Die Marx Brothers – kurze Vorstellung eines *Family Acts*

Die drei Brüder, Leonard, Julius, und Arthur Marx, besser bekannt unter ihren Bühnennamen Chico, Groucho, und Harpo, oder als die *Marx Brothers*, zählen zu den berühmtesten amerikanischen Komikern des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Spuren ihres enormen Einflusses auf zeitgenössische wie nachfolgende Comedians, Schriftsteller:innen und Künstler:innen tauchen bis heute an verschiedensten Stellen auf. Allein die den Brüdern gewidmete Internetseite marx-brothers.org listet knapp fünfzig Einträge mit Werken, die Anspielungen auf, Zitate von oder verschiedene Formen der Hommage an die Marx Brothers enthalten. Darunter zum Beispiel das Geschenk einer Harfe aus Stacheldraht, welches der spanische Surrealist Salvador Dalí Harpo Marx (nach seinem Harfenspiel benannt) machte. Dalí schrieb außerdem ein Filmskript für die Marx Brothers, mit dem Titel „Giraffes on Horseback Salad“ (1937), welches jedoch nie verwirklicht wurde. Die Rockband Queen übernahm zwei ihrer Albumtitel von Marx Brothers Filmen: *A Night At the Opera* (1975) und *A Day at the Races* (1976). Zu den vielleicht unerwarteteren Zitaten zählt eine Episode der *Muppets* von 1977 in der Kermit der Frosch den Song „Lydia the Tattooed Lady“ aus dem Marx Brothers Film *At the Circus* (1939) singt. Die Figuren der Marx Brothers tauchen auch in mehreren Folgen der Zeichentrickserie *The Simpsons* auf, zuletzt in der Folge „Now Museum, Now You Don’t“ (2020).

Die Marx Brothers drehten insgesamt dreizehn Spielfilme zusammen, wobei in den ersten fünf, zwischen 1929 und 1933 entstandenen Filmen, noch vier Brüder auftreten (Groucho, Chico, Harpo und Zeppo), während in den ab 1935 produzierten Filmen nur noch die drei ältesten Brüder vor der Kamera stehen. Als die Brüder 1929 ins Filmgeschäft einstiegen, konnten sie bereits auf zwanzig Jahre Bühnenerfahrung zurückblicken. Dabei ist nicht nur die Komik, sondern auch die Struktur ihrer Filme deutlich geprägt von ihrer langjährigen Arbeit als

Vaudeville-Darsteller. Die Karriere der insgesamt fünf Brüder der Familie Marx begann bereits in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, als zunächst Julius/Groucho als „boy tenor“ und später er und sein jüngerer Bruder Milton/Gummo regelmäßig mit Gesangseinlagen in Revue-Veranstaltungen auftraten.¹ Bald übernahm ihre Mutter, Minnie Marx, das Management und in den 1910er Jahren tourte sie dann bereits mit vier und später sogar allen fünf Söhnen von Auftritt zu Auftritt.² Harpo Marx schrieb später in seiner Autobiographie, *Harpo Speaks* (1961), dass Minnie Marx seit der Geburt ihrer Söhne den Plan verfolgte, diese zu erfolgreichen Bühnenstars zu machen.³ Obwohl die Marx Brothers heute für ihre Filme bekannt sind, entstanden zentrale Eigenschaften ihrer Charaktere nicht in Hollywood, sondern auf den Bühnen verschiedener Vaudeville Circuits.

Gleichzeitig „verewigten“ die Filme eben genau diese Charakteristika ihrer Bühnenzeit. Robert E. Weir bezeichnet ihre Werke als „historical artefacts,“ die den Zeitgeist der 1930er und 1940er Jahre widerspiegeln.⁴ Besonders der fünfte Film der Marx Brothers, *Duck Soup* (1933), entpuppt sich als solches Artefakt der amerikanischen Unterhaltungskultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, denn er verkörpert in seinen strukturellen Elementen und seiner Komik, mehr noch als alle anderen Marx-Brothers Filme, sowohl den Moment in der das Kino als Ort der Massenunterhaltung das Vaudeville-Theater ablöste, als auch den Übergang von Stumm- zu Tonfilm. Somit spiegelt er eindrucksvoll die breitere Entwicklung der amerikanischen Populärkultur in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der Humor der Marx Brothers wird von Kritiker:innen und Filmwissenschaftler:innen vor allem als anarchisch und nihilistisch, aber auch als satirisch und gesellschaftskritisch eingeordnet.⁵ Besonders *Duck Soup* wird häufig explizit als Kriegssatire kategorisiert und J. Hoberman zitiert sogar Groucho selbst, der Regisseur Leo McCarey die Verantwortung für die politischen Obertöne des Films zuschreibt: „It turned out to be a satire on war and I attribute that to

¹ Bego, *The Marx Brothers*, S. 17.

² Leonard (Chico) Marx, der älteste der Brüder, wurde 1887 geboren.

³ Marx und Barber, *Harpo Speaks*, S. 23.

⁴ Weir, *The Marx Brothers and America*, S. 8.

⁵ Vor allem Martin A. Gardner beleuchtet diese Facetten in *The Marx Brothers as Social Critics* (2009).

McCarey⁶ Von Robert Weir wird die Satire in *Duck Soup* darüber hinaus als Ausdruck der Desillusion derjenigen Generation gelesen, die gehofft hatte, dass mit dem Ersten Weltkrieg, „The Great War,“ kriegsrische Auseinandersetzungen ein generelles Ende gefunden hätte.⁷ Besonders interessant im Hinblick auf das politische Potential des Films ist auch seine Wiederentdeckung durch die Studierenden-Generationen der 1960er und 1970er Jahre, der Zeit der Studierendenproteste und der kritischen Hinterfragung von Autoritätsstrukturen. Der enorme Erfolg des Films über drei Dekaden nach seinem ursprünglichen Erscheinen, zeigt, dass die politischen Dimensionen kultureller Produktion (wie z.B. Film) auch immer im Dialog mit den Kontexten ihrer jeweiligen Rezeptionszeit stehen.

II. Der Werdegang des Genre Marx: Vom Vaudeville zum Broadway zum Film

Zur Hochzeit des American Vaudeville Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in den USA mehr als 5000 Vaudeville-Theater. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren Vaudeville-Programme in den USA nicht nur die „dominierende Form populärer (Live-)Unterhaltung,“⁸ sondern auch die erste moderne Form der Massenunterhaltung.⁹ Dabei trugen, wie Medienwissenschaftler Simon Born beobachtet, „rasante Fortschritte im Schienentransport, der Kommunikation, der Werbeindustrie, sowie das Entstehen eines ausgefeilten Buchungssystems“¹⁰ dazu bei, dass das Vaudeville zur Massenunterhaltung und zu einer regelrechten Unterhaltungsindustrie wurde. Inhaltlich war das Vaudeville eine Form des Variété-Theaters, in der sich mehrere kurze Nummern, wie zum Beispiel, Lieder, Akrobatik, komische Monologe, Theater-sketche, und Tanzeinlagen, meist ohne Pause, aneinanderreichten.¹¹

Minnie Marx's Idee ihre Söhne ins Showgeschäft einsteigen zu lassen kam nicht von ungefähr. Ihre eigenen Eltern hatten vor der Emigration der Familie (aus Deutschland) in die USA als Schausteller gearbeitet. Ihr Vater, Levy

⁶ Hoberman, *Duck Soup*, Kapitel 3.

⁷ Weir, *The Marx Brothers and America*, S. 97.

⁸ Ebd., S. 23.

⁹ Monod, *Vaudeville*, S. 2.

¹⁰ Weir, *The Marx Brothers and America*, S. 23.

¹¹ Monod, *Vaudeville*, S. 7.

Schönberg, war Bauchredner, und ihre Mutter, Fanny Schönberg, spielte Harfe und jodelte, aber da die beiden kein Englisch sprachen, konnten sie ihre gemeinsame Karriere nach dem Umzug in die USA nicht fortsetzen.¹² Minnie selbst war zum Zeitpunkt der Emigration, Endes des 19. Jahrhunderts, erst 15 Jahre alt. 1885 heiratete sie Samuel Marx und das Paar zog nach Manhattan, in die Upper Eastside (Yorkville), wo auch Chico, Harpo und Groucho aufwuchsen.¹³ Während Minnies Eltern in Amerika mit ihren Bühnennummern nicht Fuß fassen konnten, änderte Minnies Bruder seinen Namen von Abraham Schönberg in Al Shean und wurde als Teil des Comedy-Duos Ghallager & Shean seinerseits als Vaudeville-Künstler erfolgreich – und schrieb später auch Sketche für die Auftritte seiner Neffen. Sein Markenzeichen wurde, wie Mark Bego schreibt „a series of wisecracking malapropisms and comically confused one-liners,“¹⁴ also ein Wortwitz, der vor allem auf Wortverwechslungen fast-homophoner Worte basiert. Genau dieser spielerische bis alberne Umgang mit Sprache würde später auch die Komik der Marx Brothers ausmachen – und vor allem für Chicos Rollen typisch wurden.¹⁵

Die beiden Brüder der Familie Marx, die zuerst auf der Vaudeville-Bühne standen, waren Groucho und der zweitjüngste der Familie, Gummo. Ab 1907 traten die beiden zusammen mit Adele Astaire¹⁶ als *The Three Nightingales* (also Nachtigallen) in Matrosenanzügen unter der Leitung von Ned Wayburn auf, der in New York vor allem Kinder für Vaudeville ausbildete.¹⁷ Relativ schnell setzte Adele dann ihre Karriere mit ihrem jüngeren Bruder Fred fort. Minnie Marx übernahm das Management der nunmehr *Four Nightingales*, als Harpo und

¹² Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 38-39.

¹³ Ebd., S. 9, vgl. Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 13.

¹⁴ Bego, *The Marx Brothers*, S. 10.

¹⁵ Eines der bekanntesten Beispiele hierfür stammt aus dem Film *Die Marx Brothers in der Oper* (1935) wenn Groucho bei einem Vertragsabschluss mit Chico versichert, dass das Kleingedruckte im Vertrag nur die Unzurechnungsfähigkeitsklausel sei. Auf Englisch erklärt er Chico: „That’s what they call a ‚sanity clause““ Worauf Chico verschmitzt antwortet: „You can’t fool me. There ain’t no sanity clause.“ (Read: Santa Clause). Das Zitat wurde berühmt genug um sich im Jahr 1980 in einem Song der englischen Rockband *The Damned* wiederzufinden: „There Ain’t No Sanity Clause.“

¹⁶ Adele war die drei Jahre ältere Schwester von Fred Astaire. Geboren als Adele Marie Austerlitz nahm sie (wie ihr Bruder) den Nachnamen Astaire als Künstlernamen an.

¹⁷ Louvish, *Monkey Business*, S. 120-121.

Chico dem *family act* beitraten.¹⁸ Sie hatten nun ein komplettes eigenständiges Programm und neben Gesangseinlagen bestand ihre Show aus Sketchen und Musikeinlagen mit Chico am Klavier oder Harpo an der Harfe.

In den komischen Sketchen ihrer Vaudeville-Zeit begannen die Brüder, vor allem Groucho und Chico, auch nach und nach ihre typischen Persönlichkeiten herauszuarbeiten, die sie dann später auch in ihren Filmen behalten würden. Ethnische Stereotype waren als Bühnenfiguren im Vaudeville zu dieser Zeit weit verbreitet.¹⁹ Chico spielte den „begriffsstutzigen Immigranten mit italienischem Akzent“²⁰ während Groucho an seinem angeklebten (später aufgemalten) Schnurrbart und kontinuierlichem *wisecracks* zu erkennen war. Zunächst gab er seiner Bühnenfigur einen deutschen Akzent, den er dann aber während des 1. Weltkriegs ablegte. Harpo, der in sämtlichen Filmen der Marx Brothers stumm als Pantomime auftrat, spielte zunächst einen einfältigen irischen Charakter, mit roter Perücke. Der Theaterwissenschaftler Rick DesRochers ordnet diesen „ethnic humor“ überwiegend als Kritik der amerikanischen Xenophobie ein: „These acts demonstrate that the new humor [of immigrant comedians] intentionally disrupted Anglo-American values through satire, broad physical behavior, and the mocking of middle-class propriety.“²¹

So beliebt Vaudeville als Unterhaltungsform war, so wenig war doch das Leben als Schaustellertruppe glamourös oder abgesichert. Harpo Marx erinnerte sich später:

In our first three years on the road, we must have walked the equivalent of the length and breadth of the state of Texas, lugging two bags apiece, crammed with posters, props, and costumes. We walked through heat waves and blizzards, through dust storms, rainstorms, and hailstorms. We were bitten bloody by horseflies and mosquitoes.²²

Er fügt wenig später hinzu: „If you should ever hear an old-time vaudevillian talk about ‘the wonderful, golden days of one-night stands’ buy him another drink

¹⁸ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 37.

¹⁹ DesRochers, *The New Humor*, S. 53.

²⁰ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 42.

²¹ DesRochers, *The New Humor*, S. 54.

²² Marx und Barber, *Harpo Speaks*, S. 99.

but don't believe a word he's saying."²³ Die Vaudeville-Bühnen gehörten zu Theaterketten und waren fest in den Händen einzelner Auftraggeber, die auch schwarze Listen führten und unglaublich viel Macht darüber hatten, wer auf ihren Bühnen auftreten durfte. Bepackt mit Requisiten und immer auf die billigsten Transportmittel und Unterkünfte angewiesen, reisten die Marx Brothers von Auftritt zu Auftritt durch die verschiedensten Bundesstaaten Amerikas. Darüber hinaus war es keine gesicherte Existenz und das Schaustellerdasein bedeutete meist einen „gesellschaftlichen Außenseiterstatus.“²⁴ Wenn ihre Söhne auf der Bühne spontan zu sehr vom Skript abwichen, erinnerte Minnie sie an ihre prekäre Situation, indem sie das Stichwort „Greenbaum“ zischte, um sie daran zu erinnern, dass sie es sich nicht leisten konnten es sich mit ihren Geldgebern zu verscherzen. Harpo schreibt: „Greenbaum [...] was the banker who held the mortgage on our house back in Chicago. Missing a monthly payment to Mr. Greenbaum could mean the loss of our new home and our membership in the aristocracy of property owners.“²⁵

Die enorme Anzahl an Auftritten auf verschiedenen Vaudeville-Bühnen war in zweierlei Hinsicht für die Entwicklung der besonderen Komik der Brüder zentral. Zum einen war hier besonders die Struktur des Vaudeville-Theaters wegweisend, denn als Varieté waren die Auftritte eben nicht von einer durchgehenden Handlung, sondern von einzelnen ‚Nummern‘ geprägt, die aufeinander folgten. Darüber hinaus wurden die einzelnen Elemente immer wieder leicht verändert, neu zusammengesetzt und durch Interaktion mit dem Publikum beeinflusst. Zum anderen ergab sich aus dieser lockeren Struktur des Vaudeville, dass statt der Handlung die Akteur:innen und ihre Rollen im Mittelpunkt der Auftritte standen. Diese Art von Aufbau und Unterhaltung war, wie Tom Gunning in seinem Artikel „The Cinema of Attractions“ ausführt, auch zentral für das frühe Kino, welches „geprägt war durch seine Hervorhebung des Spektakulären statt einer kohärenten Narration, [und] einer revueartigen Aneinanderreihung heterogener Materialien...“²⁶ In den zwanziger Jahren, gerade als die Marx Brothers endlich den Durchbruch am Broadway in New York geschafft hatten,

²³ Ebd., S. 100.

²⁴ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 40.

²⁵ Marx und Barber, *Harpo Speaks*, S. 105.

²⁶ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 21; Vgl. Gunning, „The Cinema of Attractions. Early Film, It's Spectator and the Avant Garde“, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. Thomas Elsaesser. 1990.

wich dann die Vaudeville-Industrie innerhalb weniger Jahre dem Tonfilm, von dem sie als vorherrschende Unterhaltungsform abgelöst wurde.

III. Die Marx Brothers im Film

Nach vielen Jahren unzähliger Auftritte auf den Bühnen des amerikanischen Vaudeville Circuit, schafften die Marx Brothers 1924 schließlich mit ihrer Show *I'll Say She Is* den Sprung auf die große Bühne, an den Broadway. *I'll Say She Is* wurde über Nacht zum Erfolg, nachdem der bekannte und sonst oft für seine Verrisse gefürchtete New Yorker Broadway Kritiker Alexander Wollcott die Performance der Marx Brothers enthusiastisch lobte.²⁷ Bego kommentiert diese glückliche Entwicklung folgendermaßen: „After years of ‚schlepping‘ their way from one vaudeville fleabag theatre to another, The Four Marx Brothers were now Broadway stars, and their lives were never to be quite the same.“²⁸ Der Übergang zum Film war dann fließend, denn ihre beiden Bühnenstücke *The Cocoanuts* und *Animal Crackers* wurden 1929 und 1930 von Paramount in die ersten Marx Brothers Filme umgewandelt.

Insgesamt repräsentieren vor allem die fünf ersten Filme der Marx Brothers, für die sie bei den Paramount Studios unter Vertrag waren, nicht nur den Sprung vom Vaudeville zum Tonfilm, sondern auch den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. Die Marx Brothers fanden sich inmitten rascher Veränderungen der Hollywood Industrie und profitierten letztendlich davon, dass ihr Bühnenhumor genau das versprach, was Filmproduzenten über Nacht händeringend suchten:

Motion pictures with sound had suddenly become all the rage. When the 1927 Al Jolson feature *the Jazz Singer* debuted with actual dialogue and songs in it, silent pictures were clearly destined to become obsolete. Movie companies were suddenly scrambling to get in on this latest craze. Not only did they need actors who could speak dialogue believably, they also needed scripts.²⁹

Um erfolgreich im Geschäft zu bleiben, mussten die Studios nun also Tonfilme produzieren, und wen besseres engagieren als Vaudeville-Künstler:innen, die mit

²⁷ Bego, *The Marx Brothers*, S. 41.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 46.

Wortwitz erfolgreich geworden waren? In ihrer Eile Filme zu produzieren, verwandelten die Paramount Studios daher direkt *The Cocoanuts* und *Animal Crackers* in Filmmaterial, während diese noch am Broadway liefen, so dass die Marx Brothers tagsüber filmten und abends dann auf der Bühne auftraten.³⁰

Die Kunstfiguren der Brüder hatten sich mittlerweile weiter gefestigt. Chico und Groucho sorgten für absurde Wortspiele und Dialoge, während Harpo nun ausschließlich als Pantomime auftrat, der sich durch Hupen und Pfeifen verständigte, der aus den Untiefen seiner Kleidung die absurdesten Gegenstände hervorzubringen konnte, und vor dessen chaotischer, destruktiver Energie nichts sicher war. Als Vierter im Bunde trat in diesen ersten Marx Brothers Filmen Zeppo auf, der den komischen Einlagen seiner Brüder als „straight man,“ also als ernsthafter, die Handlung vorantreibender Charakter gegenüberstand. Wichtiger wurde in dieser Funktion in den meisten Filmen jedoch Margaret Dumont, die als „straight woman“ wiederholt eine reiche Witwe spielt. Obwohl Groucho Marx, der Dumont auch als „unofficial fifth Marx Brother“³¹ bezeichnete, gleichzeitig wohl behauptete, dass sie viele der Witze auf ihre Kosten gar nicht verstand, stellte Dumont bereits 1942 in einem Interview das Gegenteil klar, und erklärte, dass ihre Aufgabe vor allem darin bestand mit ihren Reaktionen auf Groucho – einem Blick, oder einem empörten nach Luft schnappen – dem Publikum Zeit zu verschaffen, um über den Gag zu lachen, bevor es im Dialog weiter ging, damit der nächste Scherz nicht im Lachen unterging.³²

Auch die drei folgenden Paramount Filme: *Monkey Business*, 1931, (*Die Marx Brothers auf See*), *Horse Feathers*, 1932 (*Blühender Blödsinn*) und *Duck Soup*, 1933 (*Die Marx Brothers im Krieg*) waren wie *Animal Crackers* und *The Cocoanuts* eindeutig von Vaudeville-Ästhetik und -Struktur geprägt. Darüber hinaus wurde die Handlung, wie zuvor auf der Bühne, mit Musikeinlagen versetzt, sowohl von Chico am Klavier als auch Harpo an der Harfe, und zum Teil auch mit großen Ensemble-Musiknummern. Somit „war die Narration der Filme also bloßes Handlungsgerüst vorhanden, sie diente einzig dazu, von einem Gag zum nächsten überzuleiten und wurde in der Regel auf einer Stufe mit dem Bühnenbild oder den Requisiten als schmückendes Beiwerk zum Film angesehen.“³³

³⁰ Ebd.

³¹ Weir, *The Marx Brothers and America*, S. 21.

³² McMurtry, „Straight Lady Explains Art of Timed Ad Libs.“ *New York Herald Tribune*, E-4.

³³ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'arte*, S. 49.

Die Paramount Filme machten die Marx Brothers zu Hollywood-Stars. Ihr erster Film, *Monkey Business*, „brach in zehn amerikanischen Städten sämtliche Kassenrekorde.“³⁴ Und das, obwohl Paramounts Gewinne aufgrund der Weltwirtschaftskrise um zwei Drittel eingebrochen waren. *Horse Feathers* war so erfolgreich, dass die vier Brüder es sogar auf das Cover des *Time Magazine* schafften.³⁵ Der dazugehörige Artikel spielte auch auf die politischen Facetten des Humors der Marx Brothers an, indem er ihre Komik mit dem Dadaismus verglich – also einer Kunstform, die sich gegen bürgerliches Kunstverständnis und konventionelle Formen der Kunst auflehnte und dafür Willkür und Zufall in den Vordergrund rückte. Diese für die Marx Brothers zentrale Form von Auflehnung gegen Konventionen und Institutionen würde aber vor allem auch durch *Duck Soup* (1933) in die Filmgeschichte eingehen.

IV. *Duck Soup*: Die Marx Brothers im Krieg (1933)

Duck Soup war also der fünfte und letzte Film der Marx Brothers bei Paramount und auch der letzte Film, in dem sie zu viert auftraten. Er war bei weitem nicht der erfolgreichste Film der Marx Brothers – und finanziell eher ein Flop. Im Übrigen hatte jeder der Filme der Marx Brothers nach *The Cocoanuts* weniger Geld eingespielt als der jeweils vorherige, obwohl die Filme absolut erfolgreich waren. *Horse Feathers* war zwar der erfolgreichste Film der Paramount Studios im Jahr 1932, aber weil die ersten fünf Filme der Marx Brothers genau in die Zeit des Börsencrash von 1929 und der Weltwirtschaftskrise der frühen 1930er Jahre fielen, war Geld für Freizeitaktivitäten knapp. Wie alle Filmstudios waren die Paramount Studios zu dieser Zeit in großen finanziellen Schwierigkeiten und „der Konkurs von Hollywood schien nur noch eine Frage von wenigen Monaten.“³⁶ Auch Groucho und Harpo selbst, die große Teile ihres Geldes an der Börse investiert hatten, erlitten heftige Verluste. Chico blieb dieser finanzielle Schlag nur erspart, weil er Zeit seines Lebens seine Gewinne in kürzester Zeit verspielte.³⁷

Aber auch jenseits des finanziellen Aspektes, fanden einige Kritiker *Duck Soup* eher ‚schwach‘ im Vergleich zu den vorangegangenen Filmen. Der Rezensent

³⁴ Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 71-72.

³⁵ Das Bild zeigt die Brüder im gleichen Müllwagen/Streitwagen, mit dessen Hilfe sie im Film letztendlich ein entscheidendes Footballspiel gewinnen.

³⁶ Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 75.

³⁷ Gehring, *The Marx Brothers: A Bio-Bibliography*, S. 48.

Erwin Schallert mutmaßte in seiner Kritik in der *Los Angeles Times*: „Every indication points to the Marx Brothers being through the movies for the time being.“³⁸ Irving Thalberg, ihr nächster Regisseur, dann bei MGM, erklärte den Brüdern, dass der Film zwar sehr lustig sei, „but you don’t need that many laughs in a movie“.³⁹ Für eine Komödie mag das nach einem seltsamen Rat klingen – aber Thalberg, der sich der Entwicklungen in Hollywood bewusst war, war überzeugt, dass die Filme der Marx Brothers mehr kohärente Handlung benötigten und dass die Figuren der Marx Brothers, vor allem Groucho und Chico, ihrem Publikum sympathischer werden müssten.⁴⁰ Romantic Comedies und Screwball Comedies wurden in dieser Zeit zum neuen Erfolgsrezept. In diesen neuen Komödien waren die komischen Elemente in den Plot eingeflochten, wohingegen bei den frühen Filmen der Marx Brothers der Plot eigentlich nur einen Vorwand für die verschiedenen Gags bildete. Obwohl *Duck Soup* zu seinem Erscheinungsdatum 1933 gemischte Kritiken erhielt, wurde er in den 1960er Jahren wiederentdeckt und im Nachhinein von Kritikern und Marx Brothers Fans zu einem der besten und typischsten Filme der Marx Brothers erklärt. In seiner Kritik für „The A List: The National Society of Film Critics’ 100 Essential Films,“ beschreibt William Wolf *Duck Soup* als „the ultimate Marx Brothers work, the film that best reveals the essence of their talent and originality“⁴¹ Diese spätere Einordnung von *Duck Soup* als besonders typisches Beispiel für den Humor der Marx Brothers ist auch dadurch zu erklären, dass gerade in den früheren Filmen der Brüder der „Geist ihrer Bühnenzeit,“ wie Born es nennt, noch spürbar präsent ist.⁴²

Die Marx Brothers selbst haben nie den Anspruch erhoben, dass ihre Komik mehr als Entertainment sei. In seinem Buch *A Century of the Marx Brothers* berichtet Joseph Mills, dass Groucho, als er in einem Interview nach den politischen Elementen in *Duck Soup* gefragt wurde, insistierte, „We were just ... trying to get a laugh.“⁴³ Trotzdem besteht insgesamt wenig Zweifel, dass *Duck Soup* – erschienen im gleichen Jahr, in dem Hitler an die Macht kam, und sieben Jahre vor

³⁸ Schallert, „Marx Brothers Due for Vacation from Movies.“ *Los Angeles Times*, Jan 01 (1934), S. 31.

³⁹ Gehring, *Film Clowns and the Depression*, S. 127.

⁴⁰ Nolden, *Die Marx Brothers*, S.78.

⁴¹ Wolf, „Duck Soup.“ https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/duck_soup.pdf.

⁴² Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell’arte*, S. 48.

⁴³ Mills, *A Century of the Marx Brothers*, S. 10.

Charlie Chaplins *Der Große Diktator* (1940) – der politischste der Marx Brothers Filme ist. Andrew Bergman geht sogar soweit, *Duck Soup* als „die gewagteste politische Satire des Jahrzehnts (und vielleicht des amerikanischen Films überhaupt)“ zu bezeichnen, da der Film nicht nur „die politischen Machenschaften an[greift], sondern die Idee von Staatspolitik schlechthin.“⁴⁴

Ist *Duck Soup* in dieser Hinsicht einzigartig, sind doch Elemente der Satire und Parodie hingegen typische Charakteristika aller Marx Brothers Filme. Daniel Lieberfeld und Judith Sanders schreiben: „In *each* film, the Marx Brothers infiltrate elite realms under false pretenses.“⁴⁵ Auch Martin A. Gardner ordnet die Marx Brothers eindeutig als satirische „social critics“ ein.⁴⁶ Vor allem Grouchos Figuren, ob als Arzt, Forscher, Politiker oder Universitätspräsident, sind grundsätzlich nie qualifiziert für die Berufe, die sie verkörpern. Durch welche Umstände auch immer die Marx Brothers in die gehobenen Kreise der Elite eintreten, sie geben sie sich keine Mühe ihren Habitus den entsprechenden Erwartungen und Etiketten anzupassen, sondern sabotieren diese und sorgen früher oder später für absolutes Chaos. Gardner erläutert:

We see the films aim at Prohibition, the Florida land boom, political speeches on radio exemplified by Franklin D. Roosevelt's 'Fireside Chats,' and international diplomacy with its concomitant problem of war. As well, there's a focus on higher education, college sports, speechmaking, big business practices, salesmen's techniques, department store merchandising, letter writing, business and professional clubs, social introductions, ocean travel, legal contracts, dancing, romantic attitudes, card playing, marriage and divorce, crime detection, hotel customs, theatre and entertainment. . . .⁴⁷

Allein an Gardners Liste zeichnet sich ab, dass der Humor der Marx Brothers vor keiner Institution oder sozialen Konvention Halt machte. Lieberfeld und Sanders merken an, dass die Formen des Sich-Lustig-Machens über verschiedene Eliten auch auf die Erfahrungen vieler Eingewanderter anspielen:

In particular, the pervasive themes of trespass and belonging, of pretense and legitimacy reflect immigrant anxieties about acceptance

⁴⁴ Bergman zitiert in Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 132.

⁴⁵ Lieberfeld und Sanders, „Here Under False Pretenses,“ S. 103. Meine Hervorhebung.

⁴⁶ Seine Analyse der Werke der Marx Brothers trägt den Titel *The Marx Brothers as Social Critics*.

⁴⁷ Gardner, *The Marx Brothers as Social Critics*, S.1.

into American society and ambivalence towards the costs and rewards of assimilation.⁴⁸

Besonders die immer wiederkehrenden Themen von Zugehörigkeit und Ausgrenzung, und das Risiko sich durch den falschen Habitus quasi als nicht-zugehörig zu outen, lassen sich nach Liebermann und Sanders auf Ängste und Erfahrungen von Einwandererfamilien zurückführen. In den Filmen der Marx Brothers tritt hierbei besonders auch ein Unterschied von sozialer und ökonomischer Klassenzugehörigkeit in den Vordergrund und der Snobismus der Eliten wird angegriffen. So kann es zum Beispiel passieren, dass Chico, Harpo und Groucho eine hochgelobte Operaufführung infiltrieren, in der Chico und Harpo heimlich die Noten der Musiker ausgetauscht haben, so dass das Orchester statt der Verdi-Ouvertüre nun „Take Me Out to the Ball Game“ spielt, während Harpo und Chico beginnen sich im Orchestergraben einen Baseball zuzuworfen und Groucho zwischen den Sitzreihen auf und ab läuft und beginnt, lautstark Erdnüsse zu verkaufen.

Szenen wie diese greifen regelmäßig die Abgrenzungen zwischen sogenannter ‚High Culture‘ und ‚Low Culture‘ – also zwischen vermeintlich kultivierter versus populärer Unterhaltung – an, indem die Marx Brothers alle üblichen Etikette (hier die der Oper) eklatant ignorieren. *Take Me Out to the Ballgame* wurde 1908 als ein sogenannter Tin Pan Alley Song geschrieben. Tin Pan Alley war der Spitzname für eben die Straße in New York, wo sich Ende des 19. Jahrhunderts die frühe amerikanische Musikindustrie ansiedelte und Unterhaltungsmusik zum Beispiel für Theater und Vaudeville produzierte.⁴⁹ Es war aber auch ein beliebter Song bei Vaudeville Acts und mit dieser Verortung im Baseball und im Vaudeville steht er eben exemplarisch für populäre Massenunterhaltung und im Gegensatz zur Oper.

In *Duck Soup* richten sich die satirischen Angriffe der Marx Brothers vor allem gegen Politik, National-Patriotismus, Diplomatie und Kriegsführung. Während das amerikanische Publikum sich laut Gardner nicht besonders für diese politischen Aspekte des Films zu interessieren schien, wurde der Film in Italien unter Mussolini verboten, da er den Film als Paradebeispiel für anti-faschistische Kultur ansah.⁵⁰ Leo McCarey, der später unter anderem durch seinen Film *The*

⁴⁸ Lieberfeld und Sanders, „Here Under False Pretenses,“ S. 103.

⁴⁹ Jasen, *Tin Pan Alley*, S. ix.

⁵⁰ Gardner, *The Marx Brothers as Social Critics*, S. 88.

Awful Truth mit Irene Dunne und Cary Grant berühmt wurde, führte die Regie. McCarey hatte bereits viel Erfahrung in Hollywood, vor allem mit Stummfilm-Komödien.⁵¹ Neben der Regie arbeitete er zunächst auch als Gagschreiber für Comedians und arbeitete an Filmskripten. Anekdoten zufolge wollte McCarey eigentlich vermeiden mit den Marx Brothers zusammen zu arbeiten, da sie dafür bekannt waren, unpünktlich und undiszipliniert zu sein, doch schließlich führte er dann Regie und bearbeitete auch das Filmskript zu *Duck Soup*, welches bereits einige Zeit unter den Filmtiteln *Fire Crackers*, *Grasshoppers* und *Cracked Ice* von verschiedenen Drehbuchautoren bearbeitet worden war.⁵²

Der Handlung, die dem Film trotz seiner sketchhaften Struktur einen roten Faden liefert, beginnt damit, dass die reiche Witwe Gloria Teasdale (Margaret Dumont), die bereits einen großen Teil ihres Vermögens in den Staat Freedonia gesteckt steckt, der Regierung nun weitere 20 Millionen Dollar leihen soll, damit diese die Steuern in Freedonia senken können. Mrs. Teasdales Bedingung für die Anleihe ist, dass der ihrer Meinung nach äußerst kompetente Rufus T. Firefly (Groucho) zum Präsidenten von Freedonia ernannt wird. 1933, auf der Höhe der Weltwirtschaftskrise eröffnen also Anspielungen auf wirtschaftliche Rettungsaktionen und ein Seitenhieb auf die vermeintliche Demokratie den Film. Die nächste Szene zeigt dann bereits eine pompöse Rezeption für das neue Staatsoberhaupt, die sich als Parodie einer solchen Staatszeremonie entfaltet.

Firefly/Groucho erscheint nicht wie angekündigt über die große Treppe um die Parade an uniformierten Soldaten und blütenblätterstreuenden Tänzerinnen gebührend zu würdigen, sondern rutscht in letzter Sekunde an einer Feuerwehrlleiter direkt in den Saal hinunter, schleicht sich von hinten an die Spalier stehende Garde heran und fragt ob hier jemand erwartet würde. Danach reiht er sich kurzerhand ein und präsentiert, während die Fanfare, die ihn eigentlich ankündigen soll, erneut ertönt, statt eines Säbels seine Zigarre (Abb. 1). Somit fällt Firefly direkt aus der Rolle und ist wortwörtlich ‚deplatziert,‘ steht er doch hinten links am Rande des Geschehens, während alle erwartungsvollen Blicke auf die zentrale Treppe und den geschmückten Eingang gerichtet sind, durch den er eigentlich auftreten sollte.

⁵¹ Er drehte zuvor Filme mit Stan Laurel und Oliver Hardy, und war maßgeblich daran beteiligt, dass die beiden Schauspieler als Comedy-Duo zusammen zu bringen.

⁵² Hoberman, *Duck Soup*, Kapitel 3.



Abb. 1: Fireflys Begrüßung als Präsident

Auch im diplomatischen Umgang mit anderen Staatsoberhäuptern erweist sich Firefly direkt als konfrontativ bis beleidigend. Als Mrs. Teasdale ihn schließlich bittet, doch die Grundprinzipien seiner Regierung zu erläutern, tritt die politische Satire abermals deutlich in den Vordergrund.

„The Laws of My Administration“ stellt die erste große Musicalnummer des Films dar, und illustriert Hollywoods Vorliebe der 1930er Jahre, Songs in Filmplots zu integrieren. Während in Filmen wie *The Jazz Singer* (1927) Charaktere nur dann sangen, wenn im Plot des Films gleichfalls die Performance eines Songs eingebaut war und es somit einen diegetischen Grund gab, wurden in den 1930er Jahren unvermittelte Übergänge von Dialog zu Gesang (oder auch umgekehrt) zur Konvention, um zum Beispiel dramatische Momente zu untermauern, wie es bereits vorher am Broadway im Musiktheater üblich gewesen war.⁵³ Mrs. Teasdale leitet den Song ein, in dem Sie in ihrer Aufforderung an Firefly: „Just for informion, for our illustration, tells us how you intend to run the nation“⁵⁴ inmitten des Satzes vom Sprechen zum Gesang übergeht. Firefly antwortet, ebenfalls singend: „These are the laws of my administration“⁵⁵ und beginnt dann offen darzulegen wie korrupt und heuchlerisch er ist – mit Textzeilen wie: “If any form of pleasure is exhibited / report to me and it will be prohibited / I’ll put my

⁵³ Furia and Patterson, *The Songs of Hollywood*, S.6-7.

⁵⁴ McCarey, *Duck Soup* (00:09:52).

⁵⁵ McCarey, *Duck Soup* (00:10:03).

foot down; So shall it be / This is the land of the free.“⁵⁶ Er stellt auch einen klaren Bezug zu den USA her, erinnert doch die Ähnlichkeit zur Textzeile „land of the free and home of the brave“ an die US-Nationalhymne, die immerhin erst 1931, zwei Jahre zuvor, offiziell vom Kongress der Hoover Administration zur Nationalhymne erklärt worden war.⁵⁷ Firefly warnt darüber hinaus auch vor sich selbst, wenn er singt: „If you think the country’s bad off now, just wait ‘till I get through with it.“⁵⁸ Laut Allen Eyles charakterisiert sich Firefly in dieser ersten Nummer als „tyrannical, chaos-inducing, and self-interested.“⁵⁹ Die Satire des Films erstreckt sich hier jedoch nicht nur auf korrupte heuchlerische Staatsoberhäupter, sondern auch auf die Bürger und Bürgerinnen von Freedonia, die sich auf ein Handzeichen von Firefly hin verbeugen und seine absurden politischen Pläne bejubeln, obwohl er seine Korruption offen zu verstehen gibt. James Hoberman ordnet die Satire des Liedes noch gezielter ein, wenn er schreibt, dass Groucho mit diesem Lied quasi die Kernpunkte des Dadaismus verkörpert.⁶⁰ Hoberman erklärt mit Peter Sloterdijk, dass Dadaismus moderne Ideologien als Bluffs entlarvt. Im Grunde genommen geht es darum, „Werte auf[zu]stellen und so [zu] tun, als glaube man daran, und dann [zu] zeigen, daß man nicht daran denkt, an sie zu glauben“⁶¹ – eine Beschreibung, die auf Präsident Fireflys „Laws of Administration“ vollends zutrifft.

Groucho ist jedoch nicht der Einzige, der im Film Chaos stiftet; Chicolini und Pinkie, gespielt von Chico und Harpo, werden von Trentino, dem Botschafter des benachbarten und zugleich verfeindeten Landes Sylvania angeheuert, um Fireflys Pläne auszuspionieren. Chico wird wenig später von Firefly als Kriegsminister eingestellt und sein Partner Pinky wird Fireflys Chauffeur. Zeppo, der

⁵⁶ McCarey, *Duck Soup* (00:10:24-00:10:36).

⁵⁷ In seinem 2022 erschienenen Buch *The Marx Brothers and America* zweifelt Robert E. Weir an, dass Groucho hier explizit auf die US-Nationalhymne anspielt, da diese erst seit kurzer Zeit als solche fungierte. Jedoch war „The Star-Spangled Banner“ bereits seit dem 19. Jahrhundert im amerikanischen Militär bekannt und beliebt und wurde ab 1916 auf Präsident Wilsons Anordnung bei verschiedenen – nicht nur militärischen – Anlässen gespielt. (Vgl. Cavanaugh, „The Star-Spangled Banner“. *The Guardian*, 4. Juli (2016).

⁵⁸ Am Liedtext kann man darüber hinaus auch erkennen, dass der Film noch vor Einführung des Hays Code 1934 erschien, denn er enthält deutliche Anspielungen auf Ehebruch, die wenige Jahre später höchstwahrscheinlich zensiert worden wären.

⁵⁹ Eyles, *The Marx Brothers: Their World of Comedy*, S. 77.

⁶⁰ Hobermann, *Duck Soup*, Kapitel 4.

⁶¹ Sloterdijk, *Kritik der Zynischen Vernunft*, S. 792.

vierte Bruder, der in diesem Film zum letzten Mal mit vor der Kamera stand, hat nur eine eher kleine Nebenrolle als Fireflys Sekretär.

Die politische Lage in und um Freedonia spitzt sich schnell weiter zu, hauptsächlich weil Trentino und Firefly sich bei jedem Zusammentreffen gegenseitig beleidigen, was darin endet, dass Trentino Firefly als „Upstart“ bezeichnet; also als einen Aufsteiger, Neureichen, jemanden, der offensichtlich nicht in die gesellschaftliche Schicht hineingeboren wurde, in der er sich jetzt bewegt. Die in der Beleidigung hervorstechende Markierung als Außenseiter hebt erneut Klassenunterschiede hervor. Fireflys Nicht-Zugehörigkeit wird von Anfang an bereits durch die Kleidung unterstrichen – Margaret Dumonts Figur gehört wie in allen Filmen klar der Oberschicht an, sie trägt Pelz und Perlen und auch die Art und Weise wie sie spricht drückt ihre Herkunft „aus gutem Hause“ aus. Trentino ist ebenfalls immer tadellos gekleidet und seine Haltung und Manieren bekräftigen seinen Status als Diplomat. Groucho als Firefly dagegen erscheint mit schiefer Krawatte, abgewetztem Anzug und sein gesamter Habitus passt nicht zu seinem Amt. Das zeigt sich auch im Dialog; zum Beispiel wenn Mrs. Teasdale voller Stolz verkündet „Notables from every country are gathered here in your honor. This is a gala day for you“ und Firefly antwortet, „Well, a gal a day is enough for me. I don't think I could handle anymore.“⁶² Dieses Nicht-Hineinpassen in seine Rolle, und die Tatsache, dass Firefly im Gegensatz zu Trentino und Mrs. Teasdale offensichtlich nicht der gesellschaftlichen ‚Elite‘ angehört, bringt dann wieder das Thema der herkunftsbasierten Ausgrenzung in den Vordergrund, das Lieberfeld und Sanders in ihrem Artikel behandeln.⁶³ Bezeichnend ist, dass Firefly, der alle anderen Beleidigungen locker wegsteckt, und fleißig selbst austeilt, Trentino auf die Bezeichnung als „Upstart“ hin eine Ohrfeige mit seinem Handschuh verpasst. Die Geste, die normalerweise ein Duell zwischen den beiden Individuen bedeuten würde, führt bei zwei Staatsrepräsentanten dann eben dazu, dass ein Krieg zwischen den beiden Ländern unausweichlich scheint. Außerdem, so Firefly, habe er bereits einen Monat Miete für das Schlachtfeld gezahlt.⁶⁴

Die offizielle Kriegserklärung leitet dann die zweite große musikalischen Nummer des Films ein – „We're Going to War“ – die nun die satirische Übertreibung vor allem gegen den Nationalismus und Patriotismus der Einwohner:innen

⁶² Mc Carey, *Duck Soup* (00:09:45).

⁶³ Lieberfeld und Sanders, „Here Under False Pretenses“, S. 103.

⁶⁴ McCarey, *Duck Soup* (00:35:43).

Freedonias richtet, und gleichzeitig aber auch, wie Wolf schreibt, vor allem auch die Art und Weise parodiert wie Regierungen die Emotionen ihrer Bevölkerung aufputschen. Die Bürger:innen Freedonias scheinen quasi nur auf diese Kriegserklärung gewartet zu haben. Sie singen: „We’re going to war / *At last* our country’s going to war.“⁶⁵ Die Autorität der Soldaten, die in ihren dekorierten Uniformen im Saal aufmarschieren, wird unmittelbar dadurch untergraben, dass die Marx Brothers auf ihren Helmen Xylophon spielen und Harpo mit einer Schere die Feder-Verzierung der Helme einfach abschneidet; von Anerkennung und Verehrung des Militärs also keine Spur. Diese vermeintlich anarchistischen Gesten, spielen vor allem auch in Bezug auf das Gesamtwerk der Marx Brothers eine interessant Rolle, denn es wird klar, dass Groucho, Chico und Harpo niemals ‚vorseilenden‘ Respekt vor gesellschaftlichen Rollen und Rängen haben, sondern maximal vor einzelnen Personen, die sie als ‚gute Menschen‘ anerkennen.

Die Marx Brothers selbst stritten eine direkte politische Intention hinter ihren Filmen ab,⁶⁶ und für einen pointierten politischen Kommentar mag manchen Kritikern die Handlung insgesamt nicht kohärent genug erscheinen. Gardner merkt jedoch an, dass die spontane Kriegsbegeisterung in Freedonia durchaus auch als US-spezifischer Kommentar betrachtet werden kann, denn obwohl die amerikanische Regierung in den frühen 1930er Jahren offiziell beteuerte, ihren Isolationismus weiter zu verfolgen, ahnten einige die die politischen Entwicklungen in Europa verfolgten, dass es anders kommen musste.⁶⁷ Vor allem im letzten Drittel des Films untermauern weitere Szenen die Einordnung des Films als Kriegssatire und bestätigen Allen Eyles Einschätzung, dass *Duck Soup* die Sinnlosigkeit des Kriegs zur Schau stellt.⁶⁸ Durch verschiedene, zunächst eher nebensächlich wirkende Einzelheiten verdeutlicht der Film seine kritische Haltung gegenüber kriegerischen Auseinandersetzungen. Der Eindruck, dass der Horror von Kriegsszenarien eben nicht spezifisch, sondern eigentlich beliebig ist, wird auch dadurch erzeugt, dass Groucho, Chico Harpo und Zeppo in fast jeder Szene andere Uniformen tragen – vom amerikanischen Unabhängigkeitskrieg bis hin zum 1. Weltkrieg und neben amerikanischen Uniformen auch britische und französische. In einer Szene wird Harpo entsandt, um mitten im Kriegsgeschehen für

⁶⁵ McCarey, *Duck Soup* (00:52:22-00:52:31). Meine Hervorhebung.

⁶⁶ Siehe Fußnote 43.

⁶⁷ Gardner, *The Marx Brothers as Social Critics*, S. 83.

⁶⁸ Eyles, *The Marx Brothers: Their World of Comedy*, S. 109.

das hoffnungslos unterlegene Freedonia Freiwillige für die Truppen anzuwerben. Er trägt eine Reklametafel mit der Aufschrift – *Join the Army and See the Navy*. Als Parodie des Slogans *Join the Army and See the World*, entlarvt er den touristisch anmutenden Euphemismus von „see the world,“ und deutet an, dass neue Rekruten außer Kriegsgeschehen und weiteren militärischen Truppen nicht viel zu sehen bekommen werden. Darüber hinaus dient der Slogan als Verweis darauf, dass in der außer-filmischen Realität amerikanische Soldaten (z.B. im 1. Weltkrieg) mit Schiffen der Navy zu den verschiedenen europäischen Kriegsschauplätzen transportiert wurden. Auch wird Patriotismus und Ehrgefühl in Zweifel gezogen, wenn Chicolini als Kriegsminister zuerst seine Zeitkarte stempelt, bevor er mit Groucho über die Kriegslage berät.⁶⁹

Eine weitere wichtige Szene kritisiert, dass einfache Soldaten ihr Leben riskieren, während die Offiziere und die Oberschicht sich so weit wie möglich in Sicherheit bringen.⁷⁰ Auch hier werden Patriotismus und Ehrgefühl als leere Floskeln beziehungsweise demagogische Heuchelei entlarvt – eine Sichtweise, die viele in Amerika nach dem 1. Weltkrieg teilten.⁷¹ Chico, Harpo, Zeppo und Groucho beraten sich wer von ihnen versuchen wird, die feindlichen Linien zu durchbrechen – doch das Auswahlverfahren (per Auszählreim) ist komplett unfair, weil Chico immer wieder von vorne anfängt und schließlich einfach auf Harpo zeigt. Auch die leere Rhetorik des ‚Opfers für das Vaterland‘ wird im nächsten Moment dadurch entlarvt, dass Groucho frei zugibt, dass sie sich alle freuen nicht an der Stelle des „armen Trottels,“ also an Harpos Stelle, zu sein. Harpo verlässt allerdings das Hauptquartier nie und der Krieg wird kurze Zeit später absurderweise dadurch beendet, dass Trentino und seine Truppe die Tür einbrechen und er dann dort vor Ort aufgibt, während ihn die Marx Brothers mit Obst bewerfen. Durch das Zusammenspiel dieser Elemente und Szenen positioniert sich der Film auch ohne didaktisch aufgeladenen Plot und ohne Pathetik kritisch als Kriegssatire. Vielleicht kann man sogar so weit gehen zu sagen, dass die Kritik des Films gerade davon profitiert, dass er eher episodenhaft und nicht

⁶⁹ Die Frage nach Beruf oder Berufung ist auch heute noch aktuell: Laut einer Umfrage des Magazines *National Interest* gaben 2018 46% der Soldat:innen in der amerikanischen Armee an ihre Position dort als Job anzusehen und ein gesichertes Einkommen war einer der Hauptfaktoren für ihre Entscheidung in die Armee einzutreten. <https://nationalinterest.org/blog/reboot/why-do-people-join-us-military-here-are-top-5-reasons-180727>.

⁷⁰ Vgl. Gardner, *The Marx Brothers as Social Critics*, S. 85.

⁷¹ Ebd.

klar strukturiert ist. So bleibt die Kritik offen genug, um Interpretationsspielraum für das Publikum zu lassen und die Zuschauenden aktiv mit in die Deutung einzubinden.

Darüber hinaus bietet der Schauplatz des Films ‚im Krieg‘ Gelegenheit für eine ironisch-absurde Verbindung der brutalen zerstörerischen Elemente der Kriegsführung mit dem destruktiven Geist der Marx Brothers. Nolden erörtert, dass die Begriffe „Verwüstung, Zerstörung, Trümmer [...] im Zusammenhang mit Analysen der Marx-Filme und ihrer Charaktere“ immer wieder auftauchen, und dass sich dabei die Zerstörung eben nicht nur auf „die Dekonstruktion von Sprache und gesellschaftlichen Konventionen“ beschränkt, sondern sich auch „auf einer dinglichen Ebene“ vollzieht.⁷² Zusammen mit gesellschaftlichen Normen demolieren die Marx Brothers in ihren Filmen Kleidung, Möbel, Musikinstrumente, verwüsten Kaufhaus-Etagen, Bühnenbilder, Eisenbahnwaggons – und in *Duck Soup* richten sie einen ganzen Staat zu Grunde. Überdies zerschlagen sie auch regelmäßig jedwede Logik menschlicher Interaktion. Nolden vergleicht das Auftreten der Marx Brothers in dieser Hinsicht mit absurdem Theater:

Hier haben die Regeln der Logik ebenso wenig Gültigkeit wie die Akteure psychologische Glaubwürdigkeit. Aktionen und Reaktionen der Spieler und Gegenspieler sind unberechenbar, Handlungen haben keine, beziehungsweise nicht die Konsequenzen, die Grenzen zwischen Sinn und Unsinn werden fließend, das Unverständliche wird zum Selbstverständlichen.⁷³

Und gerade in dieser Variante von absolutem Un-Sinn, die gleichsam überspitzte Absurdität als auch politische Pointe als Interpretation eröffnet, liegt wahrscheinlich der großartige Erfolg, der dem Film in den 1960er Jahren zuteil wurde. In den Sechzigern wurden die Marx Brothers auch im deutschsprachigen Raum bekannt. ‚Entdeckt‘ wurden sie dort zunächst durch eine Retrospektive ihrer Filme, die 1966 auf der ‚Viennale‘ liefen und dann durch Fernsehausstrahlungen im Westdeutschen Rundfunk.⁷⁴ Vor allem unter Studierenden fanden die Filme der Brüder Anklang. *Die Zeit* schrieb 1973: „Die Intelligentesten und Sensibelpsten unserer Jugend sind einer neuen Droge zum Opfer gefallen, die sich aus den USA über Frankreich zu uns ausgebreitet hat – dem Marxismus.“ Auch in den

⁷² Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 118-119.

⁷³ Ebd., S.125.

⁷⁴ Ebd., S. 96.

USA lebte der Erfolg der Marx Brothers noch einmal völlig neu auf. Für die Studierenden

war der Aufstand ein Ventil für das Übermaß an Zwängen, die von Eltern, Lehrern und Professoren und einer politischen Kaste ausgeübt und – zumindest in Deutschland – auch als Konsequenz einer nicht bewältigten und deshalb verdrängten Vergangenheit angesehen wurden. (In Amerika war es die ‚verdrängte Gegenwart‘ des Vietnamkriegs, der zu – vor allem an Universitäten initiierten – Protestkundgebungen führte.)⁷⁵

Auch wenn *Duck Soup* 1933 keinen besonders großen finanziellen Erfolg verbuchen konnte, fand sein zugleich satirischer und absurder Humor in den 1960er und 70er Jahren großen Anklang und *Duck Soup* stieg somit zu einem der berühmtesten Filme der Marx Brothers auf. 1990 wurde er von der Library of Congress in die Reihe der Filme aufgenommen die kulturell, historisch oder ästhetisch als besonders signifikant gelten, zusammen mit Filmen wie *The Godfather* (1972), *All Quiet on the Western Front* (1930), und *Rebel Without a Cause* (1955), die alle im selben Jahr aufgenommen wurden. Vom American Film Institute wurde *Duck Soup* im Jahr 2006 auf Platz fünf der lustigsten amerikanischen Filme aller Zeiten gewählt. *A Night at the Opera* schaffte es auf Platz 12 desselben Rankings. Ein Grund warum gerade *Duck Soup* als repräsentativ für das Œuvre der Marx Brothers angesehen wird, obwohl typische Elemente wie Harpos Zwischenspiel an der Harfe und Chico am Klavier fehlen, ist vielleicht auch die Tatsache, dass der Film eine der berühmtesten, vielleicht *die* berühmteste Marx Brothers Szene überhaupt enthält: die Spiegelszene. Diese Szene ist einerseits ein Beispiel für Harpos Pantomime als zentrales Element der besonderen Komik der Marx Brothers und andererseits beleuchtet sie die Ebene des Humor der Marx Brothers, die sich nicht mit Satire oder Nihilismus einfangen lässt, sondern die puren Spaß am Spiel selbst betont sowie auf die Kunst der Komik als präzises Handwerk verweist.

Um in der Nacht die Kriegspläne Freedomias für Trentino zu stehlen (für den sie als Spione arbeiten) –verkleiden sich sowohl Pinky als auch Chicolini als Firefly nachdem sie den echten Firefly in seinem Zimmer eingesperrt haben. Doch Groucho entkommt seinem Gefängnis und auf einmal stehen sich Groucho und Harpo (als Groucho verkleidet) gegenüber. Harpo ist zuvor auf der Flucht vor

⁷⁵ Ebd., S. 99.

Groucho in einen großen Wandspiegel hineingelaufen, der daraufhin zerbricht. Er steht somit hinter der leeren Fläche und ersetzt aus Grouchos Perspektive dessen Spiegelbild. Für die Zuschauenden entsteht dadurch zunächst die dramatische Ironie der Szene, da sie ja wissen, dass kein Spiegelglas vorhanden ist. Während Harpo (mit dem Gesicht zur Kamera, Abb.2) zunächst alle noch so absurden Bewegungen Grouchos perfekt imitiert, wird suggeriert, dass auch Groucho von Anfang an eigentlich klar ist, dass sein Gegenüber nicht sein Spiegelbild ist und er sich immer neue Gesten und noch albernere Bewegungen ausdenkt, um seinen Gegenspieler zu überlisten, was jedoch nicht gelingt. Seinen absurden Höhepunkt erreicht das Ganze, wenn die beiden dann die imaginäre Trennwand zwischen sich durchbrechen und die Seiten tauschen (Abb. 3). Harpo steht hier mit jeweils einem Fuß links und rechts der Linie, wo sich eigentlich das Spiegelglas befinden müsste und Grouchos Haltung spiegelt seine auch nicht mehr. Diese Absurdität steigert sich noch einmal als Groucho Harpo seinen heruntergefallenen Hut zurückgibt – und beide die Illusion weiter bedienen, obwohl sie längst gebrochen ist.



Abb. 2: Die Spiegelszene 1

Abb. 3: Die Spiegelszene 2

Man kann die gesamte Szene auch als quasi Insider-Witz lesen und als Rückverweis auf ihre Anfänge, denn obwohl jeder Marx Brother vermeintlich eine unverwechselbare Figur verkörperte, hatten sie als Brüder Familienähnlichkeiten, die es ihnen erlaubten während ihrer Vaudeville-Auftritte oft auch die Rollen zu wechseln und in den Charakter des jeweils anderen zu schlüpfen. Vor allem aber

verdeutlicht diese Szene Comedy eben auch als *craft*, als ein Handwerk, das präzise beherrscht werden muss. Gerade das, was spontan und improvisiert wirkt, benötigt Choreografie und perfektes Timing, um den gewollten Effekt zu erzielen.

Lauren Berlant und Sianne Ngai beschreiben in ihrem Aufsatz „Comedy Has Issues“ treffend, dass eine zentrale Eigenschaft von Comedy darin besteht Besorgnis und Beklemmung gleichermaßen aufzubauen wie zu zerstören: „Comedy’s pleasure comes from its ability to dispell anxiety ... [but] its action just as likely produces anxiety“.⁷⁶ Sie konstatieren:

One worry comedy engages is formal in a way that leads to the social: the problem of figuring out distinctions between things, including people, whose relation is mutually disruptive of definition. Classic comedy theory points to rapid frame breaking, including scalar shifts, as central to comedic pleasure. Scenes, bodies, and words dissolve into surprising component parts; objects violate physics, or worse, insist on its laws against all obstacles.⁷⁷

In Berlants und Ngais Auslegung bildet die Verbindung von Formalem und Sozialem eine inhärente Eigenschaft der Komik selbst. Je raffinierter und präziser Komiker:innen die Grenzen zwischen Sinn und Unsinn durchbrechen, umso zielsicherer produzieren Sie gleichzeitig ‚comic relief‘ und ‚anxiety‘ ob der zerstörten (zunächst vermeintlich stabilen) Kategorien. In dieser Lesart hat gelungene Comedy somit immer auch eine politische Facette, denn „comedy helps us test or figure out what it means to say ‘us.’ Always crossing lines it helps us figure out what lines we desire or can bear“.⁷⁸ Auf den „destruktiven Witz“⁷⁹ der Marx Brothers trifft dies sicherlich zu, auch wenn die Linien im Laufe der Dekaden nicht unbedingt die gleichen geblieben sind. Die vermeintliche ‚Zeitlosigkeit‘ eines Werkes wird oft als Begründung herangezogen um dieses als kanonisch, als ‚Klassiker‘ einzuordnen. Der Begriff ist auch in Bezug auf die Marx Brothers zu finden,⁸⁰ wobei einige Elemente der Marx Brothers Filme und ihrer Komik ohne

⁷⁶ Berlant, Ngai, „Comedy has Issues,“ S. 233.

⁷⁷ Ebd., S. 233-234.

⁷⁸ Ebd., S. 235.

⁷⁹ Born, *Die Marx Brothers und die Commedia Dell’Arte*, S. 13

⁸⁰ Ebd.

Frage nicht zeitlos sind.⁸¹ Vor allem Grouchos abwechselnde anzügliche Bemerkungen und Beleidigungen von fast allen weiblichen Charakteren, die Filmszenen mit ihm teilen, allen voran Margaret Dumont, sind sicherlich nicht zeitlos gealtert. Neben einigen Szenen, die beispielsweise auf aus heutiger Sicht problematische ethnische Stereotypen zurückgreifen, verankern auch ganz pragmatisch gesehen praktisch jegliche Requisiten die Filme der Marx Brothers in ihrer Zeit; seien es Chico und Harpo, die Eisblöcke für die *icebox* liefern, Anspielungen auf die *Prohibition Era*, Autos, Telefone, Anzüge, Tanzstile, Grammophone, etc. Besonders *Duck Soup* ist gerade auch als Zeitdokument interessant, dass wesentliche Übergänge in der Massenunterhaltungsindustrie des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vom Vaudeville-Theater zum Hollywoodkino repräsentiert, als ein Hollywood Tonfilm, der im schnellen verbalen Schlagabtausch von Groucho und auch Chico sein neues Können zur Schau stellt und der gleichzeitig noch klar geprägt ist von einer episodenhaften und Gag-lastigen Ästhetik des Vaudeville – die unter anderem in der berühmten Spiegelszene zum Ausdruck kommt.

Darüber hinaus verdient *Duck Soup* in inhaltlicher wie formaler Hinsicht Aufmerksamkeit sowohl als komischer als auch als politischer Film. Als Kriegssatire aus dem Jahr 1933, lässt sich der konkrete politische Kontext kaum leugnen. Auch Themen, die im breiteren Sinne politisch sind, wie Einwanderung, Klassismus, und soziale Mobilität, finden sich als zentrale Elemente in *Duck Soup*. Und letztendlich lässt sich der Film auch mit Berlant und Ngai formal als politisch einordnen, durch seine Form der Komik, die ständig Normen vor den Kopf stößt, Kategorien hinterfragt und lächerlich macht, sogar die Logik von Kommunikation und Sprache selbst auflöst und Absurdität als neue Norm akzeptiert. Charakteren wie Zuschauenden wird von Minute zu Minute wieder der Teppich aller ‚Deutungssicherheit‘ unter den Füßen weggezogen und alle Beteiligten werden aufs Neue genötigt (wenn vielleicht auch nur unterbewusst) sich die Frage zu stellen: „which lines we desire or can bear.“ Und diese Frage macht nicht nur die Komik dieses Films und der Marx Brothers insgesamt aus, sie ist auch ein knappes Jahrhundert nach Erscheinen von *Duck Soup* noch relevant.

⁸¹ Der Regisseur Irving Thalberg hatte den Marx Brothers bereits in den 1930er Jahren attestiert, dass Frauen ihre Art Komik nicht mögen würden, wobei seiner Schlussfolgerung, dass Frauen eben Liebesgeschichten sehen wollten, genauso wenig Zeitlosigkeit untersagt werden kann (Vgl. Nolden, *Die Marx Brothers*, S. 77-78).

Filmographie

Duck Soup. Produktion: Paramount Pictures, Regie: Leo McCarey, USA 1933.

Literaturverzeichnis

- Bego, Mark: *The Marx Brothers*. Herts, UK 2001.
- Berlant, Lauren u. Sianne Ngai: „Comedy Has Issues“. *Critical Inquiry* 43 (2017): 233-249.
- Born, Simon: *Die Marx Brothers und die Commedia Dell'Arte*. Baden-Baden 2019.
- DesRochers, Rick: *The New Humor in the Progressive Era*. New York 2019.
- Eyles, Allen: *The Marx Brothers: Their World of Comedy*. New York 1974.
- Furia, Philip u. Laurie Patterson: *The Songs of Hollywood*. New York 2010.
- Gardner, Martin A.: *The Marx Brothers as Social Critics: Satire and Comic Nihilism in Their Films*. Jefferson, NC 2009.
- Gehring, Wes D: *The Marx Brothers: A Bio-Bibliography*. New York 1987.
- Gehring, Wes D.: *Film Clowns of the Depression: Twelve Defining Performances*. Jefferson, NC 2007.
- Hoberman, James: *Duck Soup*. London 2001.
- Jasen, David. A.: *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. New York 2003.
- Lieberfeld, Daniel u. Judith Sanders. „The Movies: Here Under False Pretenses: The Marx Brothers Crash the Gates“. *The American Scholar*. 64 1 (1994):103-108.
- Louvish, Simon: *Monkey Business: The Lives and Legends of the Marx Brothers*. New York 2001.
- Marx, Harpo mit Rowland Barber: *Harpo Speaks*. Pompton Plains, NJ 2015 [1962].
- Mills, Joseph: *A Century of the Marx Brothers*. Newcastle 2007.
- Monod, David: *Vaudeville and the Making of Modern Entertainment 1890-1925*. Chapel Hill 2020.
- Nolden, Rainer: *Die Marx Brothers*. München 2002.
- Schallert, Erwin: „Marx Brothers Due for Vacation from Movies.“ *Los Angeles Times*, Jan 01 (1934)
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der Zynischen Vernunft*. Frankfurt 2003 [1983].
- Weir, Robert E.: *The Marx Brothers and America*. Jefferson, NC 2022.
- Wolf, William. „Duck Soup.“ https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/duck_soup.pdf.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Leo McCarey, *Duck Soup*,
00:06:33

Abb. 2: Leo McCarey, *Duck Soup*,
00:46:15

Abb. 3: Leo McCarey, *Duck Soup*,
00:46:49

3.

Billy Wilder, *Sunset Boulevard*

Johanna Hartmann

I.

Der Film *Sunset Boulevard* wurde 1949 von Paramount Pictures produziert und 1950 veröffentlicht. Das Drehbuch wurde von Billy Wilder zusammen mit Charles Brackett und D.M. Marshman, Jr. verfasst.¹ Regie führte Billy Wilder (1906-2002).² Wilders Werk umfasst weiterhin Filme wie *Manche mögen's heiß*, *Sabrina*, *Zeugin der Anklage*, oder *Das Mädchen Irma La Douce*. *Sunset Boulevard* wird oft als Film Noir klassifiziert, erfüllt er doch einige Merkmale, die diesem Genre zugeschrieben werden: Es handelt sich bei *Sunset Boulevard* um eine Kriminalgeschichte, in der der mittellose Drehbuchautor Joe Gillis auf dem Anwesen des früheren Stummfilmstars Norma Desmond landet, und von dieser letztendlich erschossen wird. Der Film ist – obwohl es zu dieser Zeit schon die Farbfilmtechnik gab – ein Schwarz-Weiß-Film und zeichnet sich durch seine Chiaroscuro-Technik aus, also den starken hell-dunkel-Kontrasten, die durch Low-Key-Beleuchtung entstehen.³ *Sunset Boulevard* ist weiterhin ein Film über das Filmbusiness und über Hollywood, nicht nur als Schauplatz, sondern auch im Hinblick auf die Berufe der Haupt- und Nebenfiguren.⁴ *Sunset Boulevard* wurde mit den Schauspielern William Holden als Joe Gillis, Gloria Swanson als Norma Desmond, Erich von Stroheim als Max von Mayerling und Nancy Olson

¹ Meyers, „Introduction“, S. ix. Siehe auch Phillips, *Some Like it Wilder*, S. 347-365 zu einer ausführlichen Filmographie Billy Wilders.

² Vgl. Sikov, *On Sunset Boulevard*, S. 283-306 zu Billy Wilders Werdegang, wie auch zur Genese von *Sunset Boulevard*.

³ Für eine Interpretation von *Sunset Boulevard* als Film Noir siehe Bronfen, *Night Passages*, S. 277-290 und Dean, „*Sunset Boulevard*“, S. 91-94.

⁴ Zur Interpretation von *Sunset Boulevard* als Hollywoodfilm siehe auch Phillips, *Some Like it Wilder*, S. 109-123, Cohan, *Sunset Boulevard*, S. 50-83 oder Chumo, *Generic Transformations*, S. 41-81.

als Betty Schaefer besetzt. Gloria Swanson war selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein gefeierter Stummfilmstar und hatte zu Beginn ihrer Karriere schon mit Erich von Stroheim als Regisseur zusammengearbeitet. Im Film wird sogar eine Szene des unvollendet gebliebenen Films *Queen Kelly* (1928) gezeigt, in dem Gloria Swanson die Hauptrolle spielte und Erich von Stroheim Regie führte. In *Sunset Boulevard* treten als Nebenfiguren der Regisseur Cecil B. DeMille und die Stummfilmstars Buster Keaton, H.B. Warner und Anna Q. Nielsen als „Wax Works“, wie Joe Gillis sie spöttisch nennt, auf.⁵ Zu dieser Zeit gab es eine Reihe weiterer Filme, die die Filmproduktion bzw. Hollywood thematisierten. An dieser Stelle sei nur Mankiewicz' *All About Eve* genannt, mit dem *Sunset Boulevard* im Jahr 1950 um die wichtigsten Filmpreise konkurrierte.⁶

Im Folgenden soll es aber nicht in erster Linie um die Darstellung Hollywoods und des Filmbusiness gehen, sondern um eine Lesart, in der Hollywood als gesellschaftlicher Mikrokosmos indirekt relevant wird.⁷ In der folgenden Lesart ist ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard* die Darstellung eines toxischen Arbeitsverhältnisses und häuslicher Gewalt. Anhand der Gewaltdarstellungen werden weiterhin mediale Konkurrenzverhältnisse thematisiert und ausgetragen. Schlussendlich werden ästhetische Strategien besprochen, die den Blick auf die dargestellte Gewalt verstellen.

Ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard*, so meine These, ist also Gewaltausübung, Manipulation und Machtmissbrauch – sowohl im häuslichen Bereich, als auch am Arbeitsplatz. In *Sunset Boulevard* werden verschiedene Formen und Eskalationsstufen von häuslicher Gewalt auf subtile Form dargestellt und so der Komplexität von häuslicher Gewalt Rechnung getragen. Bemerkenswert für einen Film aus dem Jahr 1950 ist, dass das Opfer häuslicher Gewalt ein Mann ist. Auch, so werde ich später belegen, aufgrund der Erzählperspektive ist diese Gewalt von sowohl Zuschauenden und Forschung bisher noch nicht ausreichend erkannt worden.

Im Folgenden werde ich erstens häusliche Gewalt definieren. Zweitens werde ich anhand der Darstellung von Plot und Figurenkonstellation die Eskalationsstufen der destruktiven Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis nachvollziehen. An dieser Stelle werde ich auf die intertextuellen und

⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 44.

⁶ Cohan, *Sunset Boulevard*, S. 8-16.

⁷ Vgl. Vennemann, *Sunset Boulevard*, zu Los Angeles als Schauplatz des Films.

intermedialen Referenzen zum *Salomé*-Stoff und *Samson und Delilah*-Stoff eingehen. Drittens werde ich die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis als aufs Engste mit medialen Konkurrenzverhältnissen verknüpft interpretieren. Norma Desmond ist die Repräsentantin des Stummfilms, die erfolglos versucht, technische Neuentwicklungen, insbesondere den Ton- und Farbfilm, zu bekämpfen. Zuletzt werde ich zwei ästhetische und inhaltliche Techniken aufzeigen, die den Blick auf die dargestellte Gewalt verstellen: einerseits Joe Gillis als unzuverlässiger Erzähler und andererseits die trianguläre Figurenkonstellation zwischen Norma Desmond, Joe Gillis und Max von Mayerling. Diese trianguläre Figurenkonstellation ist von wechselseitigem Missbrauch gekennzeichnet, in der sich die Rollen von Täter:in, Opfer und Ermöglicher:in nicht trennscharf auseinander halten lassen. Nun ist Norma Desmond nicht nur Täterin, sondern auch Opfer von psychischer und emotionaler Gewalt.

II.

Häusliche Gewalt kann, je nach wissenschaftlicher Perspektive, auf unterschiedliche Weisen definiert werden: Aus der Perspektive der Rechtswissenschaften werden justiziable Sachverhalte betrachtet, wohingegen psychologische oder auch soziologische Definitionen die Motivationen der Täter:innen bzw. Opfer und die jeweiligen Beziehungskonstellationen in den Vordergrund rücken.

Gemäß der Istanbul Konvention von 2017 wird „häusliche Gewalt“ folgendermaßen definiert:

Im Sinne dieses Übereinkommens [...] bezeichnet der Begriff „häusliche Gewalt“ alle Handlungen körperlicher, sexueller, psychischer oder wirtschaftlicher Gewalt, die innerhalb der Familie oder des Haushalts oder zwischen früheren oder derzeitigen Eheleuten oder Partnerinnen beziehungsweise Partnern vorkommen, unabhängig davon, ob der Täter beziehungsweise die Täterin denselben Wohnsitz wie das Opfer hat oder hatte.⁸

Für die Analyse von *Sunset Boulevard* erweist sich diese Definition als nützlich, da sie zum einen verschiedene Formen der häuslichen Gewalt unterscheidet und zum anderen den Beziehungsstatus nicht zum definierenden Kriterium macht,

⁸ Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt, <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2018/168/de>.

sondern auch für Zusammenlebende eines Haushalts anwendbar ist. Nach dieser Definition wird Joe Gillis an dem Tag, an dem er – mehr oder weniger freiwillig – in die Kammer über der Garage einzieht, Teil der häuslichen Gemeinschaft, die vorher aus Norma Desmond und Max von Mayerling – Norma Desmonds Ex-Ehemann – besteht.

Es stellt sich die Frage, ob diese häusliche Gemeinschaft erst beginnt, als Joe Gillis ins Haupthaus einzieht und ob es sich zuvor nicht vielmehr um ein missbräuchliches Arbeitsverhältnis handelt. Zu Beginn des Films sehen wir Joe Gillis in seinem Apartment auf seiner Schreibmaschine unter zeitlichem und finanziellem Hochdruck Drehbücher schreiben – „grinding out original stories, two a week“.⁹ Noch an dem Tag, als er auf Norma Desmonds Anwesen gerät und einer Tätigkeit als Drehbuchautor zustimmt, zieht er dort ein. Er realisiert am selben Abend, dass schon bei seiner Ankunft sein Einzug in die Kammer über der Garage in die Wege geleitet wurde. Noch in der gleichen Nacht wird ohne sein Wissen oder seine Zustimmung sein Apartment gekündigt, die ausstehende Miete beglichen und seine Habseligkeiten in diese Kammer verbracht. Im Verlauf des Films werden alle seine Versuche, das Anwesen dauerhaft zu verlassen, scheitern. Mit Beginn seines Arbeitsverhältnisses geht also auch ein Wohnortwechsel und eine finanzielle Abhängigkeit von Norma Desmond einher. Starke Regenfälle im Dezember machen einen Verbleib in der Kammer über der Garage unmöglich. Joe Gillis zieht in das Schlafzimmer Norma Desmonds früheren Ehemänner im Haupthaus. Zu diesem Zeitpunkt ist das Verhältnis zwischen Norma Desmond und Joe Gillis jedoch noch eine, wenn auch übergriffige, Arbeitsbeziehung.

Mit dem Jahreswechsel ändert sich der Beziehungsstatus zwischen Norma Desmond und Joe Gillis. Als Joe Gillis nach Norma Desmonds Selbstmordversuch zu ihr zurückkehrt, wird ihre Beziehung zu einer ‚romantischen‘ Paarbeziehung. Wenn man die Definition von häuslicher Gewalt am Beziehungsstatus festmacht und nicht an der häuslichen Gemeinschaft, die seit dem Umzug ins Haupthaus bestanden hat, ist vor dem Jahreswechsel von einer toxischen und übergriffigen Arbeitsbeziehung zu sprechen, die nach dem Jahreswechsel zu einer durch häusliche Gewalt gekennzeichneten Paarbeziehung wird. Wenn man den Beziehungsstatus als sekundär betrachtet und den gemeinsamen Hausstand in den Vordergrund stellt, lassen sich unterschiedliche Formen der Gewalt – psychisch, physisch, sexuell, emotional und monetär – unterscheiden, die die

⁹ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 10.

Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis in unterschiedlichen Phasen ihrer Beziehung kennzeichnen.

III.

Auf der Handlungsebene und hinsichtlich der Figurenkonstellation – insbesondere der Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond – kann *Sunset Boulevard* als Abfolge verschiedener, aufeinander aufbauender Eskalationsstufen beschrieben werden. Diese Eskalationsstufen korrelieren mit der Struktur der Freytagschen Pyramide für fünftaktige Tragödien.¹⁰ Diese fünfteilige Struktur schlägt sich auch im Drehbuch nieder, das in fünf Sequenzen (A-E) aufgeteilt ist: In Teil A, der Exposition, werden die Figuren eingeführt. Joe Gillis als Erzähler stellt sich selbst vor. Auf der filmischen Ebene wird gezeigt, aus welchen Gründen Joe Gillis auf Norma Desmonds Anwesen gerät und wie sich die Macht- und Dominanzverhältnisse zwischen den beiden etablieren. Teil B, der als steigende Handlung interpretiert werden kann, beschreibt Joe Gillis folgendermaßen: „It was all very queer, but queerer things were yet to come.“¹¹ In diesem Teil des Films erfolgt auch sein Umzug ins Haupthaus. Der Höhepunkt des Films (Teil C) erfolgt am Sylvesterabend. Joe Gillis versucht, das Leben auf Norma Desmonds Anwesen und seine Arbeitstätigkeit hinter sich zu lassen, kehrt allerdings zu ihr zurück, als er von ihrem Suizidversuch erfährt. Ihre Arbeitsbeziehung wird zu einer romantischen Paarbeziehung. In Teil D, der als fallende Handlung bezeichnet werden kann, zeigen sich Abgrenzungsbemühungen von Joe Gillis, insbesondere die nächtliche Arbeitssitzungen mit Betty Schaefer an ihrem gemeinsamen Drehbuch. Die Katastrophe (Teil E) gipfelt im finalen Ausbruchversuch von Joe Gillis, der mit seinem Tod endet.

Im Verlauf des Films werden verschiedene Dominanz- und Gewaltformen erkennbar. Gleich als Joe Gillis auf dem Anwesen ankommt, werden grundlegende Machtverhältnisse festgelegt: Ihm wird z.B. von Max von Mayerling befohlen, seine Schuhe abzutreten. Noch bevor das Arbeitsverhältnis begonnen hat, befiehlt Norma Desmond ihm, sich zu setzen. In beiden Fällen fügt er sich, da er

¹⁰ Vgl. Auch Erens, „Sunset Boulevard.“ Erens wendet in dieser Studie die Propp'sche Morphologie von Volksmärchen auf *Sunset Boulevard* an.

¹¹ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 37.

auf der Flucht vor Geldeintreibern sowohl auf ein Versteck als auch auf monetäre Mittel angewiesen ist.

Das Arbeitsverhältnis zwischen Norma Desmond und Joe Gillis beginnt, als er als Ghostwriter eingestellt wird, um ihr Salomé-Skript zu überarbeiten. Dieses Arbeitsverhältnis entpuppt sich aus verschiedenen Gründen als schwierig. Sie greift z.B. ständig in seinen Arbeitsprozess ein, wehrt sich gegen Kürzungen und Änderungsvorschläge und empfindet die Frage nach der Relevanz einiger Passagen und Szenen als Beleidigung, obwohl sie ihn eingestellt hat, um das Manuskript eigenständig in Form zu bringen. Weiterhin muss er zwei bis drei Mal die Woche bei privaten Filmvorführungen mit ihr zusammen ihre Stummfilme ansehen, bei denen sie auch körperlich und gegen seinen Willen übergriffig wird (vgl. Abb. 1). Darüber hinaus muss er bei Bridgespielen mit ihren Freunden anwesend sein, niedere Arbeiten verrichten (z.B. die Aschenbecher leeren) und wird bei dieser Gelegenheit zudem verbal von Norma Desmond als „dummy“ abgewertet.¹² Bei dieser Gelegenheit stellt sich heraus, dass Joe Gillis sein Gehalt nicht ausgezahlt bekommt, sondern nur die Kleingeldbeträge behalten darf, die Norma Desmond beim Bridgespiel gewinnt. Obwohl er bei seiner Ankunft \$ 500 pro Woche ausgehandelt hat, wird an dieser Stelle klar, dass er für Kost und Logis und das Abzahlen seiner Mietschulden für sie arbeitet und das nicht nur während der Arbeitszeiten, sondern auch in seiner Freizeit.

Weitere Eskalationsstufen werden erreicht, als sich seine finanzielle Abhängigkeit durch drei Entwicklungen verstärkt – den Verlust seiner Mobilität, Angriffen auf seinen Habitus bzw. seine Identität und den Verlust seiner Privatsphäre.

Joe Gillis verliert seine Mobilität, als am Abend des Bridgespiels die beiden Geldeintreiber zum Anwesen Norma Desmonds kommen und sein Auto beschlagnahmen. Obwohl Joe Gillis Norma Desmond buchstäblich anfleht sich um die Sache zu kümmern – Geld an sich scheint für sie keine Rolle zu spielen – will sie sich nicht vom Bridgespiel mit ihren Freunden ablenken lassen. Als er ihr versucht zu erklären, wie essenziell das Auto für ihn ist und eigentlich auch sein einziger Grund war, ihr Jobangebot anzunehmen – „That’s why I came to this house. That’s why I took this job – ghost writing“¹³ –, entgegnet sie mit dem pragmatischen Einwand, dass sie keine zwei Autos bräuchten und verwirft somit

¹² Ebd., S. 45.

¹³ Ebd., S. 46.

sein Bedürfnis nach Freiheit und Autonomie. Von diesem Zeitpunkt an ist er in Bezug auf seine Mobilität auf sie angewiesen.

Bei einer ihrer gemeinsamen Spritztouren kommt das asymmetrische Machtverhältnis, das ihre Beziehung kennzeichnet, auf einer weiteren Ebene zur Geltung, nämlich die seines Habitus. Norma Desmond findet, dass ihr seine Garderobe erstens nicht gefällt und zweitens nicht zu ihrer sozialen Stellung passt. Daraufhin kleidet sie ihn neu ein. Joe Gillis sind die Kosten dieser Zuwendung zu hoch, sieht er doch seine Identität immer mehr angegriffen und ausgehöhlt. Er schreibt nicht mehr unter seinem eigenen Namen, sondern als „ghostwriter“ und fühlt sich in seiner Seinsweise angegriffen. Noch auf dem Weg zum Herreneinkleider fragt sie ihn „Must you chew gum?“ worauf er den Kaugummi, ein Symbol seines ihm eigenen Habitus, aus dem Auto wirft. Beim Herreneinkleider angekommen bestimmt sie die Auswahl der Kleidungsstücke – insbesondere ein Mantel und ein Frack –, die im weiteren Verlauf des Films zu Symbolen der Zugehörigkeit und Abhängigkeit werden.

Wohingegen die neuen Kleidungsstücke eher indirekt auf Norma Desmonds Macht über Joe Gillis schließen lassen, lässt sie ihn seine untergeordnete Position auch ganz direkt spüren. Zum Beispiel lässt sie ihn beim oben erwähnten Bridge-Spiel den Aschenbecher leeren. Als er zum ersten Mal seinen neuen Frack trägt, lässt sie ihn sich um seine eigene Achse drehen, so dass sie ‚ihre Werk‘ betrachten kann, nicht auch ohne seinen Körperbau wohlwollend gestisch zu kommentieren: „Perfect. Wonderful shoulders. And I love that line‘. *She indicates the V from his shoulders to his hips*“ (vgl. Abb. 2).¹⁴ Wohlgemerkt, zu diesem Zeitpunkt ist ihr Verhältnis noch ‚professioneller‘ Natur bzw. ein Arbeitsverhältnis. Er kann ihren Aufforderungen aufgrund seiner finanziell prekären Situation jedoch kaum etwas entgegenzusetzen. Er versucht sich zu wehren, indem er die von ihr nachgezeichnete V-Linie auf die Polsterung des Anzugs schiebt, verleugnet somit allerdings auch seine eigene Körperlichkeit.

Als starke Regenfälle einsetzen, zieht Joe Gillis ins Haupthaus um, wobei er seiner Privatsphäre beraubt wird – „the only time I could have to myself was in that room“¹⁵ – und sich die Machtverhältnisse zwischen Joe Gillis und Norma Desmond weiter verschieben. Hier ist die doppelte Passivkonstruktion bemerkenswert, mit der Joe Gillis als *Voice Over* diesen Umzug beschreibt: „She had

¹⁴ Ebd., S. 53-54.

¹⁵ Ebd., S. 50.

Max move me to the main house“.¹⁶ Beim Einzug fällt Joe Gillis auf, dass in seiner Kammer die Schlösser entfernt sind. Er interpretiert dies als weitere Beraubung seiner Privatsphäre, wird aber von Max darüber aufgeklärt, dass dies eine Vorsichtsmaßnahme sei, um die psychisch labile Norma vor weiteren Selbstmordversuchen zu beschützen. Diese Begründung ändert freilich nichts an den Einschränkungen von Joe Gillis’ Privatsphäre.

Wenn man an dieser Stelle kurz Bilanz ziehen will, kann man feststellen, dass es sich bei der Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis vor dem Jahreswechsel um eine übergriffige, auf Abhängigkeit beruhende und ausbeuterische Arbeitsbeziehung handelt. Zur Bewertung der Rolle von Joe Gillis in diesem komplexen Beziehungsgeflecht werde ich weiter unten noch einmal zurückkommen. Die etablierten Beziehungs- und Machtdynamiken zwischen Norma Desmond und Joe Gillis werden momentan aufgehoben, als sie ihm an Neujahr ihre Zuneigung gesteht.¹⁷ Er scheint sich zu schämen, geht aber auf ihr Angebot ein. Joe Gillis – als schon toter Erzähler – antizipiert die Belustigung der Außenwelt auf diese Entscheidung:

I am sure a lot of you will laugh about this. Ridiculous situation, wasn't it? – a woman almost twice my age ... It got to be about a quarter of eleven. I felt caught, like a cigarette in the prongs of that contraption on her finger.¹⁸

Im Folgenden bedrängt sie ihn mit Zukunftsplänen für das neue Jahr. Als er sich dagegen wehren will, versucht sie ihn mit einem Neujahrsgeschenk zu beschwichtigen. Dieses lehnt er mit dem Satz „Norma, I can't take it. You've bought me enough“ ab.¹⁹ Dieser Satz kann auf zweierlei Weisen gelesen werden: Eine Übersetzung dieses Satzes wäre: „Norma, ich kann es nicht annehmen. Du hast mir schon genug gekauft.“ Eine andere semantische Option, die in der deutschen Übersetzung nicht auf grammatikalisch korrekte Weise verfügbar ist, wäre „Norma, ich ertrage es nicht. Du hast *mich* schon genug gekauft“ (meine Hervorhebung). In dieser zweiten Lesart bezieht sich das nicht Annehmenkönnen des Geschenks also nicht auf einen möglichen Bruch von

¹⁶ Ebd., S. 50.

¹⁷ Ebd., S. 56.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 57.

Höflichkeitskonventionen, sondern vielmehr auf die Aufrechterhaltung seiner Selbstachtung und Integrität als eigenständige Person. Als sie ihm dies nicht gewähren will – „Shut up. I’m rich. I’m richer than all this new Hollywood trash. I’ve got a million dollars“²⁰ – eskaliert die Situation. Sie argumentiert hier signifikanterweise nicht mit ihrer Persönlichkeit oder auf einer emotionalen Ebene, sondern mit dem aus ihren Ölfeldern gewonnenen Geld. Diese Szene zeigt einerseits ihre Arroganz und Überlegenheit aber gleichzeitig auch ihre Unsicherheit, ihren geringen Selbstwert und ihren Glauben daran, dass Beziehungen bloße Tauschgeschäfte sind. Als Joe Gillis Norma Desmonds Liebesangebot durch Schweigen ablehnt, ohrfeigt sie ihn und flieht in den oberen Stock. Sich der Situation zu entziehen und zu weinen kann sowohl als Abwehr- als auch als Dominanzstrategie interpretiert werden. Diesen ersten Versuch der Trennung – „Cut out that us business“²¹ – entgegnet Norma mit einer Ohrfeige, eine Form der körperlichen Gewalt, die, solange sie von einer Frau ausgeübt wird, gesellschaftlich toleriert und als Form der Notwehr akzeptiert ist. Bei diesem ersten Trennungsversuch wird klar, dass Joe Gillis sich nicht vollständig entziehen kann. Er verlässt das Haus nicht direkt, sondern bewegt sich nur langsam zur Tür und bleibt zudem noch mit seiner Uhrenkette an der Tür hängen – „for a second of additional embarrassment“²² –, wie es im Drehbuch heißt. Um sich nicht ungeschützt nach draußen begeben zu müssen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich den von Norma gekauften Mantel überzuziehen, der hier zum Symbol für Norma Desmonds weiter andauernde Kontrolle über ihn wird. Selbst an seinem Zufluchtsort, der Sylvesterfeier seines Freundes Artie Green, bleibt Norma Desmonds Einfluss dadurch sichtbar. Nur auf starkes Drängen Artie Greens hin legt er seinen Mantel ab, nur um den auch von Norma Desmond gekauften Frack sichtbar zu machen. Nach Ablegen des Mantels sticht er noch viel mehr aus der ausgelassenen Fei ergemeinschaft hervor. Auch in diesem Moment schämt sich Joe Gillis, da Norma Desmonds Einfluss immer noch an ihm erkennbar ist bzw. sichtbar wird, dass er finanziell ausgehalten wird.

Dieser erster Versuch, aus der Situation auszubrechen, wird mit der Nachricht von Norma Desmonds Selbstmordversuch abgebrochen. Als Joe Gillis von Artie Greens Apartment aus in Norma Desmonds Villa anruft um Max zu bitten, seine

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 56.

²² Ebd., S. 60.

Sachen zur Abholung bereitzumachen, erfährt er von Normas Selbstmordversuch. Max lässt nicht aus zu erwähnen, dass es seine Rasierklinge war, mit der Norma diesen Selbstmordversuch ausgeübt hat und gibt ihm somit Mitschuld, die er auch als solche empfindet. Ohne ihm weitere Informationen zukommen zu lassen, z.B. zum Gesundheitszustand Norma Desmonds oder ob sie überlebt hat, hängt Max von Mayerling auf. Joe Gillis verlässt die Sylvesterparty fluchtartig, um auf das Anwesen zurückzukehren. Als Norma Desmond und Joe Gillis sich wiedersehen etabliert sie, aufbauend auf Joe Gillis' emotionaler Verstrickung und empfundener Schuld die alten Macht- und Dominanzverhältnisse. Joe Gillis sichert ihr zu, bei ihr zu bleiben, bis sie von ihren Selbstmordgedanken abgesehen hat. Sie entgegnet, dass sie bei zukünftigen Trennungsversuchen weitere Selbstmordversuche begehen würde: „I'll do it again, I'll do it again, I'll do it again!“²³ Diese Form der emotionalen Erpressung bringt Joe Gillis in ein für ihn unauflösbares Dilemma. Er muss sich entscheiden aus dieser Beziehung auszubrechen, sein eigenes Leben zu führen und damit einhergehend gefühlt die Schuld am Tod dieses anderen Menschen zu tragen oder in dieser Situation zu verbleiben. Joe Gillis entscheidet sich für letztere Option. Als er sich ihr nähert, um ihr seinen Entschluss mitzuteilen, wird die asymmetrische Machtbeziehung zwischen den beiden paradoxerweise durch ihr Zeigen von Schwäche herbeigeführt bzw. wiederhergestellt. Das zentrale Symbol sind die bandagierten Handgelenke, mit denen Norma Desmond Joe Gillis umarmt. Im Drehbuch wird diese Szene folgendermaßen beschrieben: „*Slowly she enfolds him in her bandaged arms*“.²⁴

Im Folgenden versucht sich Joe Gillis von Norma Desmond zu distanzieren, wenn auch ihre Beziehung offiziell bestehen bleibt. Gleichzeitig intensiviert sich die Beziehung zu Betty Schaefer, mit der er zusammen am Drehbuch „Untitled Love Story“ arbeitet. Um mit Betty Schaefer zusammenarbeiten zu können, fühlt er sich gezwungen, sich heimlich aus dem Haus zu schleichen. Infolge seiner nächtlichen Ausflüge steigert sich Norma Desmonds Eifersucht soweit, dass sie bei Betty Schaefer anruft, um Joe Gillis als Person zu diskreditieren. Diese Aktion bringt das Fass für Joe Gillis zum Überlaufen: Er bestellt Betty Schaefer zum Haus von Norma Desmond, zeigt ihr aus erster Hand seine Lebenssituation, trennt sich von ihr, um sich im Anschluss auch von Norma Desmond zu trennen

²³ Ebd., S. 70.

²⁴ Ebd., S. 71.

und nun aber wirklich nach Ohio zurückzukehren. Beim Versuch das Anwesen zu verlassen, wird er von Norma Desmond zweimal in den Rücken und einmal in den Bauch geschossen, bevor er in den Pool fällt und dort am nächsten Morgen von der Polizei und den Reportern gefunden wird. Diesen zweiten, endgültigen Trennungsversuch bezahlt Joe Gillis somit mit dem Leben.

Während der Zeit, in der die Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond eine ‚romantische‘ Paarbeziehung ist, ist sie die Täterin, die Missbrauch ausübt und er das Opfer häuslicher Gewalt, das auf verschiedene Weise abhängig gemacht, missbraucht und letztendlich umgebracht wird. Auf die Komplexität Norma Desmonds als sowohl Täterin als auch Opfer werde ich weiter unten noch einmal zu sprechen kommen.

Sunset Boulevard zeichnet sich durch viele Bezüge zum Filmbusiness und intermediale und intertextuelle Bezüge zu verschiedensten Kunstformen aus. Das Figurenpersonal umfasst verschiedenste Berufe, die für die Produktion von Filmen notwendig sind – Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler, Agenten, Komparsen, Kameraleute, und Requisiteure. Gleichzeitig sind das Schreiben von Drehbüchern und die Qualitätskriterien für ‚gute‘ Drehbücher zentrale Themen, insbesondere in den Dialogen zwischen Betty Schaefer und Joe Gillis. Weiterhin ist auch das Lesen von schriftlichen sowie visuellen Texten – z.B. von Drehbüchern, Filmen, Fotografien, Gemälden oder Romanen – ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard*.

Diese intermedialen und intertextuellen Bezüge übernehmen verschiedene Funktionen: Zuerst einmal verorten sie den Film als Hollywoodfilm. Auf einer metaästhetischen Ebene stellen sie weiterhin die Qualitätsmerkmale von Drehbüchern, Filmen und den anderen Künsten zur Disposition. Im Folgenden will ich insbesondere darauf eingehen, dass sich Gewalt gegen Männer als zentrales Thema in *Sunset Boulevard* in intertextuellen und intermedialen Bezügen zum Salomé-Stoff – insbesondere der Adaptation von Oscar Wilde – und dem Samson und Delilah-Stoff manifestiert.²⁵

²⁵ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*, S. 66-67 zur Rolle des Salomé-Skripts für die Anbahnung der Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis. Siehe auch Brown, „Wilder and Wilder“ und Cucullu, „Wilde and Wilder Salomé“ zu Norma Desmond als Salomé-Figur. Die Gewalt gegen Iokanaan/Joe Gillis bleibt in diesen beiden Texten ein Randaspekt.

Diese intertextuellen und intermedialen Referenzen manifestieren sich auf unterschiedliche Weisen, z.B. in der filmischen Übernahme von Körpergesten. Als Norma Desmond Joe Gillis bei ihrem ersten Treffen die Handlung ihres Salomé-Stücks beschreibt, hält sie den imaginären Kopf Johannes des Täufers in ihren Händen, den sie im Begriff ist zu küssen (vgl. Abb. 3). Aufgrund dieser Körpergeste aber auch die wiederkehrenden Erwähnungen des „Tanzes der sieben Schleier“ („Dance of the Seven Veils“), lässt sich die Vorlage als Oscar Wildes‘ Einakter *Salomé* identifizieren.²⁶ Signifikant bei Wilde ist, dass Salomé nicht, wie im biblischen Text beschrieben, Instrument der Intrigen ihrer Mutter ist, sondern die Erfüllung ihrer persönlichen Bedürfnisse im Blick hat. Sie und ihre Mutter werden von Jokanaan geschmäht und verleumdet, wofür Salomé Rache nimmt. Analog zu Wildes Stück nimmt die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis kein gutes Ende. Die Bezüge zu Wildes Einakter *Salomé* können als palimpsestartige Form von Intermedialität interpretiert werden, die in der Komplexität und Ambiguität der Figuren resultiert. Sie sind Täter, Opfer, *Gatekeeper* und *Enabler* zugleich.

Referenzen auf den Samson und Delilah-Stoff sind an mehreren Stellen erkennbar. Bei einem Ausflug zu den Paramount Studios gelangt Norma Desmond auf das Set von *Samson und Delilah* (1949), bei dem Cecil B. DeMille Regie führte. Eine weitere zentrale Stelle ist die, in der Norma Desmond Joe Gillis mit seinen nächtlichen Ausflügen konfrontiert. Er sitzt auf einer Chaiselounge und liest Irwin Shaws Kriegsroman *The Young Lions* aus dem Jahr 1948, als sich Norma Desmond ihm von hinten nähert und ihm in seine Haare greift (vgl. Abb. 4). Durch diese Körpergeste, die auch in der Ikonografie des Samson und Delilah-Stoffs etabliert ist, zeigt Norma Desmond Joe Gillis zum wiederholten Mal, dass sie sein Leben dominiert.

Diese intertextuellen und intermedialen Referenzen sind auch deshalb wichtig, weil sie eine zutiefst von Gewalterfahrungen gekennzeichnete Gesellschaft markieren. Wir dürfen nicht vergessen, dass *Sunset Boulevard* eine Zeit abbildet, in der der zweite Weltkrieg eben erst zu Ende gegangen ist und z.B. in der Referenz auf *The Young Lions* angedeutet ist bzw. sich mitten im Kalten Krieg befindet.²⁷ Das Leben wird von Joe Gillis als so grausam erfahren, dass er lakonisch

²⁶ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 47.

²⁷ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*.

konstatiert, dass man erst tot sein müsse, bevor man gut behandelt wird: „Funny how gentle people get with you once you’re dead“.²⁸

In *Sunset Boulevard* ist die Darstellung häuslicher Gewalt aufs Engste mit der Darstellung medialer Konkurrenzverhältnisse verknüpft.²⁹ In der Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond werden auch mediale Differenzen ausgeglichen: Norma Desmond verkörpert den Stummfilm, der in ihren pathosbeladenen Körpergesten und ihrem übertriebenen Deklamieren zum Ausdruck kommt. Joe Gillis steht für den Tonfilm, der für Norma Desmond der Feind der Filmkunst ist. Die Frage nach der Erzeugung von Bedeutung in filmischen Texten – durch Sprache oder durch Visualität? – steht im Zentrum ihrer Auseinandersetzungen. Norma Desmond setzt auf Formen der Bedeutungsgenerierung, die sich aus der Ausdrucksstärke ihres Gesichts und auch ihrer Hände ergibt. Sie geht davon aus, dass diese Form der nonverbalen Kommunikation universell funktioniert. Ihrer Meinung nach sei diese Form der Kommunikation der sprachlichen Kommunikation im Tonfilm sogar überlegen.

In einem weiteren Sinne ist sie der Privilegierung des Auges über dem Ohr, was der westlichen Sinneshierarchie entspricht, verpflichtet und macht Joe Gillis‘ Zunft für den Niedergang der Stummfilmkunst verantwortlich, wohlwissend, dass es technische Entwicklungen waren, die die Veränderung des Mediums Film in die Wege leiteten. Norma Desmonds Vergangenheit als Stummfilmstar lässt sie nicht nachvollziehen, dass sich auch das Filmpublikum dieser neuen, weiterentwickelten Kunstform zugewendet hat. Sie findet diese neue Form des Films obszön und vulgär: „You’ve made a rope of words and strangled this business! But there is a microphone right there to catch the last gurgles, and Technicolor to photograph the red, swollen tongue!“.³⁰ Im Kontrast zwischen Norma Desmond und Joe Gillis verkörpert sie das Alte und er das Neue. Dies kommt z.B. symbolisch zum Ausdruck in den Autos, die sie fahren, den Telefongeräten, die sie verwenden, aber auch in ihren Körpergesten. Sowohl der sprachliche als auch gestische Ausdruck Normas wird als antiquiert und fast schon grotesk

²⁸ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 123.

²⁹ Vgl. Trowbridge, „The War“ zu einer psychoanalytischen Lesart der in *Sunset Boulevard* dargestellten Medienkonkurrenz. Siehe auch Klarer, „Allegorizing Cinema“, der die dargestellten Medien als Zeit- bzw. Raumkünste in den Blick nimmt und dadurch „meta-cinematic dimensions“ in *Sunset Boulevard* sichtbar macht, S. 450.

³⁰ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 27.

interpretiert, was durch Joe Gillis' lakonisches und unaffektiertes Auftreten umsomehr auffällt.

Norma Desmond hat zum Ziel den Tonfilm zu bezwingen, indem sie Joe Gillis bezwingt und ihn schwächt, was ihr teilweise gelingt. Aufgrund seiner Fähigkeiten und Überzeugungen ist er eine Fehlbesetzung für Norma Desmonds Projekt. Die Überarbeitung eines Stummfilmmanuskripts widerspricht zutiefst seinen medialen Überzeugungen. Seine Forderung nach mehr Dialog muss daher auch ungehört verbleiben. Mit dem Abschluss des Projekts hört er erst einmal ganz auf zu schreiben. Solange er in ihrem Haus gefangen ist, ist er seiner kreativen Energie beraubt und fühlt sich wie die Zigaretten, die im festen Griff ihrer Halterung eingeklemmt sind. Diese Schwächung Joe Gillis' wird als eine Form von Energieübertragung dargestellt. Je weniger Energie er hat, desto mehr Energie hat sie zur Verfügung. Solange er in seiner Kreativität blockiert ist, ist Norma Desmonds Anwesen, das symbolisch für ihre Person steht, plötzlich in einem viel besseren Zustand (vgl. Abb. 5 und Abb. 6). In diesem Teil des Films scheint das Pendel, wenn man Joe Gillis und Norma Desmond als Repräsentanten unterschiedlicher Formen der Filmkunst ansieht, in Richtung Stummfilm zu schwenken.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass sich in der Figurenkonstellation Verschiebungen im Medienspektrum manifestieren, die aus der Entwicklung neuer Technologien entstehen und auch die Entwicklung ästhetischer und inhaltlicher Standards bedingen. Wenn man die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis als Austragungsort eines Konflikts interpretiert, stellt sich die Frage nach dem Ausgang. Sobald man Betty Schaefer als Kontrastfigur in diese Beziehungskonstellation zwischen Joe Gillis und Norma Desmond miteinbezieht erkennt man, dass beide – Joe Gillis und Norma Desmond – Anachronismen sind und die Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond im Grunde der falsche Austragungsort des oben beschriebenen medialen Konkurrenzverhältnisses ist. Betty Schaefer verkörpert eine neue Form des Tonfilms, der nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern auch relevant in Bezug auf die soziokulturelle und politische Situation ist. Obwohl Betty Schaefer und Joe Gillis beide den Tonfilm vertreten, haben sie unterschiedliche Qualitätsstandards: Als Antwort auf Joe Gillis' Vorwurf, dass eine Geschichte zu erzählen wohl nicht reiche, antwortet Betty Schaefer „I just think a picture should say a little something.“³¹ Norma Desmond verkörpert eine Schauspielkunst, die so nicht mehr

³¹ Ebd., S. 16.

praktiziert wird und Joe Gillis steht für eine Form des Schreibens, die sich nicht mehr verkauft. Als Leserin von eingehenden Drehbüchern bei den Paramount Studios und Verfasserin von Zusammenfassungen ist Betty Schaefer, trotz ihrer vermeintlich nur zuarbeitenden Stellung, in einer machtvollen Position, die es ihr erlaubt, Skripts nach ihrem Geschmack zu favorisieren oder auch abzulehnen. Man könnte behaupten, dass Norma Desmond sich den falschen Gegner gesucht hat, da sowohl sie selbst als auch Joe Gillis bereits von den Entwicklungen überholt worden sind und Betty Schaefer entscheidenden Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung zukünftiger Filmproduktionen hat.

In den vorangehenden Ausführungen habe ich *Sunset Boulevard* als Text interpretiert, der von Gewaltdarstellungen, Demütigungen und Ausbeutungsprozessen gekennzeichnet ist. Im Folgenden möchte ich behaupten, dass in *Sunset Boulevard* verschiedene ästhetische Strategien eingesetzt werden, die es erlauben, die gezeigte Gewalt zu übersehen oder auf unterschiedliche Weisen zu interpretieren. *Sunset Boulevard* erlaubt z.B. unterschiedliche Lesarten in Bezug auf das primäre Opfer der im Film gezeigten Gewalt. Es ist möglich, Norma Desmond in den Vordergrund zu stellen oder aber auch Joe Gillis.

Im Folgenden werde ich zwei ästhetische Strategien beschreiben, die den Blick auf die oben skizzierten Formen von Gewalt verstellen oder zumindest erschweren. Zuerst werde ich Joe Gillis' *Voice Over* als unzuverlässigen Erzähler interpretieren; weiterhin werde ich auf die Figur Norma Desmond eingehen und sie nicht nur als Täterin, sondern auch als Opfer – von Max von Mayerling, der Presse und auch der Öffentlichkeit – interpretieren. Diese Erweiterung der Figurenkostellation um Max von Mayerling erlaubt es, sowohl Norma Desmond als auch Joe Gillis als Opfer einer Gewaltspirale zu sehen, die von Max von Mayerling betrieben wird.

Dass die gegenüber Joe Gillis ausgeübte Gewalt auch übersehen werden kann, liegt auch am Auftreten Joe Gillis' – sowohl als Figur im Film, als auch als (bereits toter) Erzähler.³² In einer der ersten Szenen des Films wird er von Geldeintreibern massiv bedrängt und dreht sich dennoch in aller Ruhe eine Zigarette.³³ Trotz

³² Vgl. Combs, *Deathwatch*, S. 164-169 zur Figur des toten Erzählers Joe Gillis.

³³ Für *Sunset Boulevard* wurde ursprünglich ein anderer Filmanfang vorgesehen. Diese Version spielt in einer Leichenhalle, wo sich mehrere Tote – einer davon ist Joe Gillis – miteinander

dieser bedrohlichen Situation ist er nicht um einen flotten Spruch verlegen („you say the cutest things“).³⁴ Auch bei der ersten Begegnung mit Norma Desmond gibt er ihr frech zurück („Shh! You’ll wake up that monkey“).³⁵ Obwohl er als langzeitarbeitsloser Drehbuchautor demoralisiert und finanziell am Ende ist, erscheint er zu Beginn des Films als durchaus selbstbewusst und Herr der Lage.

Dies wird weiter verstärkt durch die Beschreibung der Ereignisse durch Joe Gillis selbst, der aus dem Jenseits seine Sicht der Dinge zum Besten gibt. Als *Voice Over* ist der tote Joe Gillis sowohl Informationsquelle als auch dominante Interpretationsinstanz. Er stellt sich als souveräner Erzähler der Ereignisse dar und äußert sich wiederholt geringschätzig gegenüber Norma Desmonds Einstellungen und Handlungen. Er beschreibt ihre Handschrift z.B. als „childish scrawl“ und ihr Skript als schlecht und aufgeblasen.³⁶ Darüber hinaus behauptet er, sie sei bei der Anbahnung seines Arbeitsverhältnisses in *seine* Falle getappt. Diese Darstellung wird aber z.B. dadurch unterlaufen, dass Max von Mayerling schon am Mittag, an dem er ankommt, das Bett für ihn herrichtet. Diese Diskrepanz kann von Joe Gillis als Erzähler nicht integriert werden und der Sachverhalt bleibt von ihm unkommentiert stehen.

Weiterhin liefert er als Erzähler selbst Erklärungen für inakzeptable Sachverhalte. Als Norma Desmond ihm herrisch befiehlt sich zu setzen, um sich von ihrem Salomé-Projekt erzählen zu lassen, gibt er vor, neugierig gewesen zu sein. Als er ins Haupthaus umzieht, gibt er vor, dass dies ja eigentlich die pragmatischste Lösung darstellt. Andere unannehmbare Vorgänge werden als normal dargestellt und dadurch normalisiert. Dass er gezwungen ist, mit seiner Arbeitgeberin zwei bis drei Mal wöchentlich ihre alten Filme anzuschauen, erklärt er als eine Art *Work-Life-Balance* („It wasn’t all work, of course“), oder auch dass er beim Bridgespiel mit ihren Freunden als Maskottchen dabei sitzen muss.³⁷ Körperliche Übergriffe werden von ihm als Versehen abgetan, wenn sie z.B. beim gemeinsamen Filmabend seinen Arm umklammert: „She’d sit very close to me [...]. Sometimes as we watched, she’d clutch my arm or my hand, forgetting she was my

unterhalten. Bei Probeaufführungen ist diese Version durchgefallen und wurde mit dem *Voice Over* von Joe Gillis ersetzt. Siehe auch Sikov, *On Sunset Boulevard*, S. 283-284.

³⁴ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 12.

³⁵ Ebd., S. 28.

³⁶ Ebd., S. 31.

³⁷ Ebd., S. 42.

employer, becoming just a fan“ (vgl. Abb. 1).³⁸ Weiterhin bleiben Erniedrigungen und Demütigungen auf der Handlungsebene stehen, ohne vom Erzähler eingeordnet werden zu können z.B. wenn sie ihn vor ihren Freunden „dummy“ nennt und diese dann bedeutungsvolle Blicke austauschen.³⁹

Der tote Joe Gillis erkennt sich nicht als Opfer psychischer, emotionaler und sexualisierter Gewalt, sondern stellt sich lediglich als jemand dar, der sich verkalculiert hat und dafür mit dem Leben bezahlen musste. Diese Darstellung der Ereignisse bzw. diese Selbstdarstellung kann als Kompensationsmechanismus interpretiert werden und als Versuch, Kontrolle über seine Situation zurückzugewinnen. Hierbei scheinen auch bestimmte Bilder von Männlichkeit und Ehre, bzw. die Angst vor Ehr- oder Reputationsverlust eine entscheidende Rolle zu spielen. Joe Gillis ist sich der Blicke seiner Geschlechtsgenossen nur allzu bewusst und ihm ist die Einschätzung durch seine *Peers* sehr wichtig. Als er sich dazu entscheidet, nach Dayton, Ohio, zurückzukehren und wieder bei der dortigen Lokalzeitung anzuheuern, antizipiert er den Hohn seiner früheren Kollegen. In einem imaginären Dialog entgegnet er ihnen trotzig, dass sie sich ja nicht einmal getraut hätten die Stadt zu verlassen. In verschiedenen Szenen wird Joe Gillis von seinen Geschlechtsgenossen als finanziell ausgehaltener Mann identifiziert. Dem Rat des Herreneinkleiders, sich für den teureren Mantel zu entscheiden – „As long as the lady is paying for it, why not take the Vicuna?“⁴⁰ –, begegnet er mit einem gequälten Lächeln. Im Weiteren ist ihm die Begutachtung seiner Kleider durch seinen Freund Artie Green unangenehm, wie auch Norma Desmonds verbale und körperliche Erniedrigungen vor ihren Bridgfreund:innen und vor den Orchestermusikern.

Die filmische Öffentlichkeit – verkörpert im Musikorchester, Norma Desmonds Bridgfreund:innen, der Polizei und der Presse – korrespondiert mit einer außerfilmischen Öffentlichkeit, die die Gewalt auch nicht als solche erkannt hat. Beim Lesen von Rezensionen aus dem Jahr 1950 konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich zeitgenössische (männliche) Rezensenten für ihren wenn auch fiktiven Geschlechtsgenossen und „the unpleasant subject matter“ geradezu schämten, wie dieser sich ja auch für seine eigene Situation schämt.⁴¹ In

³⁸ Ebd., S. 43.

³⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁰ Ebd., S. 49.

⁴¹ Brogdon, „Sunset Boulevard“, S. 54.

verschiedenen Rezensionen wird die ästhetische Entscheidung einen Erzähler als *Voice Over* einzuführen, z.B. vehement kritisiert.⁴² Hans Habe von der Süddeutschen Zeitung schrieb:

Er [Joe Gillis, JH] ist, vom ersten bis zum letzten Meter, ein so armseliger Schwächling, ein nicht nur unerfreulicher, sondern auch freudloser Gigolo, daß man gewiß ist, er wäre in Cleveland, Ohio, oder auch in München, Bayern am Ende ebenso elend zugrundegegangen. Höchstens wäre er hier nicht in ein beleuchtetes Schwimmbassin, sondern in die dunkle Isar gefallen. Aber das ist ja eine Frage des Requisites.⁴³

Auch ein Rezensent des Neuen Winterthurer Tagblatts bezeichnet Joe Gillis als „Schwächling“ und gibt ihm sogar Mitschuld an seinem eigenen Ableben: „Er [Joe Gillis, JH] hat es beinahe nur sich selbst zuzuschreiben, dass sie ihn, als ein endgültiger Bruch unabwendbar wird, ausser sich vor Eifersucht erschießt“.⁴⁴

Insbesondere in Bezug auf die Darstellung von Gewalt in *Sunset Boulevard* ist die Beziehung zwischen Gewaltausübung und Öffentlichkeit, personifiziert im Orchester, das auf Norma Desmonds Sylvesterparty spielt, von zentraler Bedeutung. Die Musiker werden Zeugen der Gewalt, sehen jedoch bewusst weg und spielen ungerührt, fast gelangweilt weiter. Interpretiert man sie als Vertreter der Gesellschaft sind sie es, die beim Anblick von häuslicher Gewalt wegsehen und ihren eigenen Beschäftigungen weiter nachgehen, ohne das Opfer zu schützen. Als Joe Gillis zum Anwesen zurückkehrt, um sich um die verletzte Norma Desmond zu kümmern, ermahnt ihn Max von Mayerling zudem auf das Strengste, vor dem Orchester den Schein zu wahren und nicht die Treppe hinaufzurennen.

Dadurch, dass die Öffentlichkeit den Blick abwendet und Formen der Gewaltanwendung auch im Angesicht erdrückender Beweise nicht sehen will, wird die Gewalt gegen Joe Gillis erst ermöglicht. Bei der Befragung Norma Desmonds durch die Polizei wird ihr z.B. wiederholt angeboten, sich als Opfer darzustellen („Did the deceased ever threaten you?“).⁴⁵ Es wird – auch angesichts eines durch drei Schüsse (davon zwei in den Rücken) niedergestreckten Opfers im Swimmingpool – beharrlich davon ausgegangen, dass der Mann sich auf irgendeine Weise

⁴² Coe, „Gloria Runs Gamut“, S. B5; T.M.P., „The Screen“, S. 15.

⁴³ Habe, „Sunset Boulevard“.

⁴⁴ G.B., „Sic transit Gloria Swanson“.

⁴⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 124.

schuldig gemacht haben muss. Und auch die Presse hat umgehend ein Narrativ parat, das, wie die Reporterin selbstbewusst erklärt, keiner weiteren Überarbeitung bedarf: „Don't bother with a rewrite man, take this direct“.⁴⁶

Die Diskrepanzen zwischen den Gewaltdarstellungen auf der Handlungsebene und der verharmlosenden Erzählerstimme können aufgelöst werden, wenn man Joe Gillis als unzuverlässigen Erzähler interpretiert, was ich im Folgenden vorschlagen möchte. Schon zu Beginn des Narrativs kann man die typischen Charakteristika eines unzuverlässigen Erzählers ausmachen. Joe Gillis führt sich z.B. gleich zu Beginn als Autorität über das Erzählte ein, noch bevor die Presse ‚falsch‘ darüber berichten kann. Er behauptet z.B. als einziger die Wahrheit zu kennen („maybe you'd like to hear the facts, the whole truth“).⁴⁷ Weiterhin spricht er in einem jovialen, vertrauenswürdigen Ton, der Sicherheit ausstrahlt. Er fungiert als Informationsquelle und zugleich als Interpretationsinstanz. Gleichzeitig können Diskrepanzen an mehreren Stellen nicht integriert werden, z.B. als er sprachlos realisiert, dass das Zimmer über der Garage schon bei seiner Ankunft und noch vor dem Eingehen einer Arbeitsbeziehung für ihn eingerichtet worden ist.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass Joe Gillis' Vorstellungen von Männlichkeit und seine psychologische Disposition ihn selbst *nach* seinem Ableben daran hindern, sich als Opfer häuslicher Gewalt zu erkennen bzw. dies zu kommunizieren. Auch als Zuschauer:in ist es möglich, der Lesart des Erzählers erst einmal zu folgen und sich davor zu schützen, die Gewaltdarstellung wahrnehmen zu müssen. Durch diese Strategien erlaubt es der Film auch seinen Leser:innen, wegzuschauen und die Gewalt nicht als solche zu erkennen.

Eine weitere ästhetische Strategie, die den Blick auf die an Joe Gillis ausgeübten Gewalt teilweise verstellt, ist in der Darstellung der Figur Norma Desmond angelegt. Sie nimmt die Rolle der Diva ein, also einer Rolle, die durch ihre exzentrische Art gekennzeichnet ist. Gleich zu Beginn des Films vergleicht Joe Gillis das Anwesen Norma Desmonds mit der Figur Miss Havisham aus Charles Dickens' Roman *Great Expectations*. Das Haus bzw. der Zustand des Hauses wird zum Symbol für den psychischen Zustand Norma Desmonds. Sie wird als alleinstehende, exzentrische, einsame Frau eingeführt, die Joe Gillis für ihre eigenen emotionalen

⁴⁶ Ebd., S. 122.

⁴⁷ Ebd., S. 9.

Bedürfnisse auszunützen gedenkt. Weiterhin wird sie als „[o]ne Vamp of another era“⁴⁸ bezeichnet, d.h. als kalte und berechnende Frau, die Assoziationen sexueller Verführungskraft evoziert und eher nicht als Figur, die mit Formen häuslicher Gewalt oder Mobbing am Arbeitsplatz in Verbindung gebracht wird.⁴⁹

Norma Desmond ist allerdings nicht nur Täterin, sondern auch ein Opfer – erstens ein Opfer von Joe Gillis’, weiterhin ein Opfer des zeitlichen und technologischen Wandels, drittens der Gesellschaft und Öffentlichkeit, z.B. von Publikum und Presse und letztlich auch ein Opfer von Max von Mayerling. Auch wenn es Joe Gillis ist, der seinen Aufenthalt mit dem Leben bezahlt, ist es doch sein erklärtes Interesse, sich die räumliche und gesellschaftliche Isoliertheit Norma Desmonds zunutze machen zu wollen. Wie oben erwähnt, ist sie ein Opfer technologischer Entwicklung, symbolisiert im Konkurrenzverhältnis zwischen Stumm- und Tonfilm.⁵⁰ Damit verknüpft ist sie ein Opfer des zeitlichen Wandels, ein Anachronismus, der sich nicht anpassen konnte. An dieser Stelle ist ein Vergleich mit zwei weiteren Figuren der amerikanischen Literatur – Emily aus William Faulkners Kurzgeschichte „A Rose for Emily“ und Blanche DuBois aus Tennessee Williams’ Stück *A Streetcar Named Desire* – einsehensreich. Sowohl Norma Desmond als auch Emily leben in heruntergekommenen Häusern und werden von Butlern, deren Intentionen obskur bleiben, umsorgt. Beide Figuren ermorden weiterhin ihre Liebhaber.⁵¹ Norma Desmond und Blanche DuBois halten sich in dunklen Räumlichkeiten auf und wollen aufgrund ihres Alters nicht angesehen werden. Wie auch Blanche DuBois in Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* ist Norma Desmond eine Verliererin historischer Entwicklungen – Blanche DuBois als Verliererin politischer Entwicklungen, nämlich des Untergangs der Südstaaten infolge des verlorenen Bürgerkriegs und

⁴⁸ Ebd., S. 34.

⁴⁹ Vgl. Gyrko, „Fuentes’ *Aura*“, S. 46-47. Gyrko interpretiert Norma Desmond als „mythic archetype“, S. 46.

⁵⁰ Ein anderer Film, der die mediale Transformation des Filmgenres zum zentralen Thema macht, ist die Musicalkomödie *Singing in the Rain*. *Singing in the Rain* zeigt auch die Verlierer dieses Wandels, z.B. in Form einer Stummfilmschauspielerin mit quietschiger Stimme. Siehe Nadel, *Demographic Angst*, 18-21 für einen Vergleich von *Singing in the Rain* und *Sunset Boulevard*, insbesondere der weiblichen Hauptfiguren Lina Lamont und Norma Desmond.

⁵¹ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*, S. 58-59 zu Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen im Nachkriegsfilm.

Norma Desmond als Verliererin medialer Entwicklungen, nämlich der Erfindung des Ton- und Farbfilms. Beide sind diesen Entwicklungen ausgeliefert, ohne sich effektiv wehren zu können und fliehen deshalb in von ihnen konstruierte Scheinwelten. Diese Realitätsverweigerung bzw. -konstruktion manifestiert sich im Festhalten an ihrem Habitus und der Abwertung alles Neuen. Sowohl Norma Desmond als auch Blanche DuBois werden schlussendlich von Ärzten abgeführt, institutionalisiert und somit von der restlichen Gesellschaft abgesondert.

Gleichzeitig konkurriert Norma Desmond mit jüngeren weiblichen Figuren – Betty Schaefer aber auch ihrem eigenen jugendlichen Selbst. Insbesondere der Kontrast mit Betty Schaefer lässt Norma Desmond als in einer *death-in-life situation* verhaftet erscheinen. Norma Desmond wird z.B. mit Betäubung und Tod symbolisierenden Lebensmitteln – Kaviar und Champagner – assoziiert, Betty Schaefer hingegen mit Äpfeln und Kaffee, also Lebensmitteln, die mit Vitalität und Kreativität in Verbindung gebracht werden.⁵² Norma Desmonds jugendliches Selbst ist in Form unzähliger Fotografien aber auch bei ihren mehrfach wöchentlich stattfindenden Filmvorführungen omnipräsent. Sie ist umzingelt von Beweisen ihres einstigen Ruhms, die ein mögliches Scheitern nur umso schlimmer erscheinen lassen. Ihre Erfolge der Vergangenheit sind ihr zwar Ansporn aber gleichzeitig so angsteinflößend, dass sich Joe Gillis fragt, wie sie in diesem Haus atmen kann. Aufgrund der Aussicht, bald wieder vor der Kamera zu stehen, unterzieht sie sich qualvollen Schönheitsprozeduren, um sich ihrem jugendlichen Aussehen wieder anzunähern und ist dabei getrieben vom kulturellen Schönheits- und Jugendkult.

Weiterhin ist Norma Desmond ein Opfer der Öffentlichkeit. Nach dem Ende ihrer Stummfilmkarriere wurde sie von ihrem Publikum fallengelassen („thirty million fans have given her the brush.“) und von der Presse malträtiert („A dozen press agents working overtime can do terrible things to the human spirit“).⁵³ Der Text deutet an, dass Norma Desmond zu Beginn ihrer Karriere wohl eine umgängliche, talentierte und kollegiale junge Frau war und dass die negativen

⁵² Zur Interpretation von *Sunset Boulevard* als „Hollywood Gothic“, insbesondere der Rolle von Verfall und des grotesken Settings siehe Smith und Wallace, „Introduction“ und Wolfreys, *Hollywood Gothic*“.

⁵³ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 85.

Erfahrungen bei ihrem Karriereende zu Persönlichkeitsveränderungen und zu ihrem mentalen Verfall geführt haben.

Norma Desmond kann weiterhin als Opfer von Max von Mayerling interpretiert werden. Je genauer man sich die Figur Max von Mayerling ansieht, desto problematischer wird sie. Max von Mayerling ist Norma Desmonds erster Ehemann und auch der Regisseur, der sie als Jugendliche entdeckt und berühmt gemacht hat.⁵⁴ Nach dem Ende seiner Karriere als Regisseur hat sich Max von Mayerling in die Rolle ihres Dieners begeben. Gegenüber Joe Gillis verwendet er die doppeldeutige Formulierung „[h]umiliating as it *may* seem“.⁵⁵ Die offizielle Rolle des Butlers ermöglicht es ihm Missbrauch auszuüben. Um in dieser Situation zu verbleiben und somit Zugang zu ihrer Privatsphäre zu haben, erträgt er ihre gelegentlichen Erniedrigungen („idiot“) und gibt vor, nur ausführende Kraft zu sein („Madame made the arrangements“), obwohl er selbst ihre Lebensrealität bis ins Detail kontrolliert.⁵⁶

Max von Mayerlings Verhalten erscheint auf den ersten Blick als fürsorglich.⁵⁷ Er schreibt fiktive Fanbriefe, um Norma die Zuneigung des Publikums zukommen zu lassen, er organisiert ihre Mahlzeiten, geht an die Tür und an das Telefon. Weiterhin hat er auf Anraten des Arztes im ganzen Haus die Türschlösser entfernen lassen, um bei etwaigen Selbstmordversuchen schnell eingreifen zu können. Sein Verhalten kann als Fürsorge interpretiert werden, es erfüllt aber auch die Kriterien von *Gaslighting*, einer Form von psychischer Gewalt, die dazu führt, dass die Opfer an einer Form der Realitätsverzerrung leiden und ihren eigenen Wahrnehmungen nicht mehr trauen. Die fiktiven Fanbriefe z.B. sorgen dafür, dass Norma Desmond in ihrer Scheinwelt verbleibt und über 20 Jahre nach ihrem letzten Film immer noch glaubt, ihr damaliges Publikum läge ihr zu Füßen. Eine reale Erfahrung bestärkt sie sogar in dieser Illusion: Bei ihrem Besuch der Paramount Studios richtet der ihr noch von früher bekannte Beleuchter Hog-Eye das Schweinwerferlicht auf sie und sie wird daraufhin von Komparsen umschwärmt. An dieser Stelle wird noch einmal ihr Mangel an persönlichen

⁵⁴ Das Verhältnis zwischen Max von Mayerling als Regisseur und Norma Desmond als Schauspielerin korrespondiert mit dem Verhältnis zwischen Erich von Stroheim und Gloria Swanson. Im Film wird eine Szene aus Stroheims unvollendetem Film *Queen Kelly* (1932) gezeigt, in dem Gloria Swanson die Hauptrolle spielte.

⁵⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 107, meine Hervorhebung.

⁵⁶ Ebd., S. 75, S. 52.

⁵⁷ T.M.P., „The Screen“, S. 15.

Bindungen, ihre Einsamkeit und ihre Sehnsucht danach gewollt und gebraucht zu werden, deutlich. DeMille jedoch weist Hog-Eye an, das Licht wieder auf das Filmset von Samson und Delilah zu richten – „where it belongs“ –, was noch einmal ihre Deplatziertheit unterstreicht.

Sowohl Norma Desmond und auch Joe Gillis sind von der Außenwelt isoliert und Gefangene auf dem Anwesen, das von Max von Mayerling kontrolliert wird. Als Joe Gillis auf das Anwesen gerät, bemerkt er ihr aufgebocktes Auto, was darauf schließen lässt, dass auch sie das Anwesen seit geraumer Zeit nicht verlassen hat und somit auch von der Außenwelt isoliert ist. Da Max von Mayerling als Butler für das Telefon zuständig ist, kontrolliert er den eingehenden Kontakt zu Norma. Durch die entfernten Türschlösser sind beide jeglicher privater Rückzugsmöglichkeiten beraubt. Bei Joe Gillis' Ankunft auf dem Anwesen symbolisiert der Zustand des Anwesens also den mentalen und psychischen Verfall Norma Desmonds, der auch in Max von Mayerlings angewendeten Missbrauch begründet ist.

Max von Mayerling selbst ist abhängig von dem Missbrauchszyklus, dem er neue Energie zuführt, indem er Norma Desmond immer neue junge Männer zuführt. Nach dem mentalen Zusammenbruch Norma Desmonds kann Max von Mayerling dieses Projekt nicht weiterverfolgen. Das Ende des Films legt nahe, dass auch dieses ein unvollendetes Werk bleiben wird. An dieser Stelle ist von Interesse, dass Erich von Stroheims unvollendeter Film *Queen Kelly* (1932) in *Sunset Boulevard* integriert ist.

Auf Max von Mayerlings potenziell sinistre Rolle wird schon zu Anfang des Films angespielt, als er sich für den Sarg zuständig einführt („If you need help with the coffin call me“).⁵⁸ Der Film lässt weiterhin offen, ob auch für Norma Desmonds frühere Ehemänner – wie auch für Joe Gillis – das Ankommen auf Norma Desmonds Anwesen ihren Untergang bedeutete. Dass Max von Mayerling allerdings umgehend nach Joe Gillis' Ankunft seine Habseligkeiten auf das Anwesen verbringt, lässt auf eine gewisse Routine schließen.

Wie diese Ausführungen zeigen, ist der Blick auf Joe Gillis als Opfer häuslicher Gewalt, sowohl durch seine eigene Darstellung und Interpretation verstellt, wie auch dadurch, dass Norma Desmond nicht nur Täterin sondern selbst ein Opfer unterschiedlicher Personen(gruppen) und Gewaltmechanismen ist.

⁵⁸ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 25.

IV.

Der Film *Sunset Boulevard* schafft es auf beeindruckende Weise, die Komplexität von missbräuchlichen Beziehungen darzustellen. In diesem Film sehen wir die Darstellung einer toxischen Arbeits- und gewaltsamen Paarbeziehung, die durch emotionalen, psychischen, körperlichen, sexuellen und monetären Missbrauch gekennzeichnet ist. Gleichzeitig ermöglicht es die Figurenzeichnung des Films, die Sympathie des Publikums so zu lenken, dass auch Mitleid für die missbrauchende Figur entstehen kann, die selbst auch Opfer von Missbrauch geworden ist. Es ist das Verdienst dieses Films, diesen scheinbaren Gegensatz nicht aufzulösen. *Sunset Boulevard* kritisiert weiterhin eine auf Oberflächlichkeiten fokussierte Gesellschaft, in der Menschen, die dem Wandel nicht folgen können oder auch nur ihre Jugendlichkeit verlieren, ausgeschlossen werden.⁵⁹

Sunset Boulevard kann als Film über Hollywood gelesen werden, wo strukturelle Missbrauchsstrukturen v.a. in den letzten Jahren größere öffentliche Aufmerksamkeit gefunden haben. In *Sunset Boulevard* wird allerdings auch häusliche Gewalt gegen einen Mann dargestellt. Verschiedene ästhetische und inhaltsbezogenen Strategien verstellen den Blick auf diese Form der Gewalt, die gesellschaftlich tabuisiert war und immer noch ist.

Das Thema häusliche Gewalt ist in der Forschung zu *Sunset Boulevard* bisher nicht betrachtet worden, obwohl die Formen der psychischen und physischen Gewaltausübung inklusive ihrer Eskalationsstufen der Definition von häuslicher Gewalt entsprechen. Es ist das große Verdienst des Films, die Komplexität von häuslicher Gewalt auf subtile Weise darzustellen und es ist die Aufgabe des Publikums, diese auch als solche zu erkennen.

⁵⁹ Vgl. Meyers, „Introduction“, vii-viii. Meyers argumentiert, dass Billy Wilders Position als Exilant (wie auch z.B. die von Vladimir Nabokov) in den USA für seinen analytischen Blick auf die amerikanische Gesellschaft mitverantwortlich ist.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Filmographie

Sunset Boulevard. Produktion: Paramount, Regie: Billy Wilder, USA 1950.

Queen Kelly. Produktion: Gloria Swanson, Joseph P. Kennedy, Regie: Erich von Stroheim USA 1929.

Singin' in the Rain. Produktion: Arthur Freed, Metro-Goldwyn-Mayer, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly, USA 1952.

Literaturverzeichnis

Bronfen, Elisabeth, David Brenner (Übersetzer): *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. New York 2013.

Brown, Daniel: „Wilde and Wilder“. *PMLA* 119 (2004): 1216–30.

Chumo, Peter Nicholas, II: *Generic Transformations in the Self-Reflexive Film: "Sullivan's Travels", "Sunset Boulevard", and "Singin' in the Rain."* Berkeley 1991.

Coe, Richard L: „Gloria Runs Gamut in Memorable Film“. *The Washington Post*, 8 Sep. 1950. B5.

Cohan, Steven: *Sunset Boulevard*. London 2022.

Combs, C. Scott: *Deathwatch*. New York 2014.

Cucullu, Lois: „Wilde and Wilder Salomés: Modernizing the Nubile Princess from Sarah Bernhard to Norma Desmond“. *Modernism/modernity* 18 (2012): 495–524.

Dean, Joan F: „Sunset Boulevard: Illusion and Dementia“. *Revue française d'études américaines* 19 (1984): 89–98.

Erens, Patricia „Sunset Boulevard: A Morphological Analysis“. *Film Reader* 2 (1977): 90–95.

Faulkner, William: „A Rose for Emily“. *Collected Stories of William Faulkner*. New York 1950. 119–30.

Freytag, Gustav: *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. S.C. Griggs & Company, 1896.

G.B: „Sic transit Gloria Swanson“. *Neues Winterthurer Tagblatt*, 5. März 1951, Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, 553.36.

Gyurko, Lanin A.: „Fuentes' 'Aura' and Wilder's 'Sunset Boulevard': A Comparative Analysis“. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 10 (1984).

- Habe, Hans: „Sunset Boulevard: Der erfolgreichste Film des Jahrzehnts“. *Süddeutsche Zeitung*, München, 29. 1950, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, Glora Swanson Papers, 553a.36.
- Meyers, Jeffrey: „Introduction to *Sunset Boulevard*“. *Sunset Boulevard*, Hgg. Billy Wilder, Berkeley, 1999. vii–xvii.
- Nadel, Alan: *Demographic Angst: Cultural Narratives and American Films of the 1950s*. New Brunswick 2018.
- Phillips, Gene D.: *Some like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington, Kentucky 2010.
- Sikov, Ed: *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York 1998.
- Smith, Andrew u. Jeff Wallace. „Introduction: Gothic Modernisms: History, Culture and Aesthetics“. *Gothic Modernisms*. Hgg. Andrew Smith und Jeff Wallace. Basingstoke 2001. 1–10.
- Vennemann, Kevin: *Sunset Boulevard: Vom Filmen, Bauen und Sterben in Los Angeles*. Berlin 2012.
- Trowbridge, Katelin: „The War Between Words and Images - *Sunset Boulevard*“. *Literature/Film Quarterly* 30 (2002): 294–303.
- „Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt“, Website vom 07.02.2023, <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2018/168/de>.
- Wilde, Oscar: „Salomé“. *Thirty Famous One-Act Plays*. Hgg. Bennett Cerf und H. van Cartmell. New York 1943. 59–85.
- Wilder, Billy: *Sunset Boulevard*. Berkeley, 1999.
- Williams, Tennessee: „A Streetcar Named Desire“. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Hg. E. Martin Browne. London 2000. 113–226.
- Wolfreys, Julian: „Hollywood Gothic/Gothic Hollywood: The Example of Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*“. *Gothic Modernisms*. Hgg. Andrew Smith und Jeff Wallace. Basingstoke 2001. 207–24.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:31:46

Abb. 2: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:41:47

Abb. 3: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:19:35

Abb. 4: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
01:18:05

Abb. 5: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:13:14

Abb. 6: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:57:11

4.

Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*

Klaus Maiwald

Der Film *Tadellöser & Wolff* entstand 1974 in der Regie von Eberhard Fechner und wurde 1975 im ZDF erstgesendet. Eine Fernsehproduktion also, eine Verfilmung zudem, ein Derivat der (Schrift-)Literatur? Kann so etwas als „großes Werk des Films“ durchgehen? Aber ja! Zu begründen ist dies zunächst innertextuell mit den Eigenschaften des Films selbst (Teil I), sodann intertextuell mit seiner Qualität als Adaption eines Romans (Teil II) und schließlich kontextuell mit dem singulären Stellenwert dieser Produktion und ihres Regisseurs in der deutschen Fernsehgeschichte (Teil III).

I. Innertextueller Befund: der Film selbst

Gehen wir ohne Umschweife in den Film hinein:¹ Eine gut bürgerliche Familie beendet vorzeitig ihren Urlaub im Harz. Es ist 1939, unmittelbar vor dem Beginn des Krieges. Man kauft noch Seifenvorrat und schießt ein Erinnerungsfoto, wofür die sogenannte Box empfohlen wird, eine praktisch-preiswerte Schnellkamera: „Fabelhaft, wie der Hitler das hingekriegt hat“, sagt einer der Gäste.² Das Gruppenbild wird von einem *voice over* als „wirklich gelungen“ kommentiert und per *freeze frame* in ein Fotoalbum („Im Harz 39“), das Album wiederum in die Erzählgegenwart der 1970er Jahre überführt. Es liegt auf einem Tisch vor einem Mann, der als Rahmenerzähler weitergehende Erläuterungen in die Kamera spricht (Abb. 1).³

¹ Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:45:03–0:48:23.

² Dieser Kredit für Hitler war grundlos: Die Box-Kamera war bereits seit 1932 erfolgreich auf dem Markt.

³ Es handelt sich bei dem Rahmenerzähler nicht um Walter Kempowski, sondern um den ihm allerdings durchaus ähnelnden Schauspieler Ernst Jacobi. Das Dachstudio mit den zahlreichen Erinnerungsstücken ist allerdings in Kempowskis Haus Kreienhoop, einem ländlichen Anwesen in



Abb. 1: Fotografie und Fotoalbum von 1939 als Übergang in die Erzählgegenwart

Er erläutert mittels der Orden seines Vaters und eines Fotoalbums dessen Enttäuschung über seine nicht erfolgte Einberufung als Freimaurer. Aus dem Off ist die Stimme der Mutter zu hören: „Na, wer weiß, wofür’s gut ist“. Dann ein Schnitt zurück nach 1939, zu dem Jungen Walter mit einem Mädchen und deren Vater im Treppenhaus, mit erneutem *voicc over*: Die Nachbarn wollten nach Berlin, „bis sich alles beruhigt hatte“. Von dem Mädchen gehänselt, schleicht der Junge zurück in seine Wohnung, wo die Familie versammelt ist, in gut bürgerlichem Ambiente bei Wein, Zigarre, Zeitung und Handarbeit. Eben wurde dem Wehrmachtsbericht gelauscht, den der ältere Sohn Robert und der Vater anerkennend referieren: „Klare Sache und damit hopp!“ Wo die Verbände der Waffen-SS nun eingegriffen hätten und „reinhauen [...] da wächst kein Gras mehr!“ Die Gegner seien bald „erledert!“ Hitler wisse schon, „wo Bartel sein Most holt“. Die bekümmerte Mutter versteht nicht, „dass die Menschen nicht in Frieden leben können“.

Niedersachsen, das sich der unabhängig gewordene Schriftsteller für seine ausgiebige Sammler- und Archivierungstätigkeit errichten ließ.

Bereits aus diesem Ausschnitt lassen sich wesentliche Inhalte und auch formale Strategien des Films *Tadellöser & Wolff* ableiten: Der Zweiteiler erzählt die Geschichte einer Rostocker Familie vom März 1939 bis zum Kriegsende 1945. Als eingesessene Bürger und Reeder genießen die Kempowskis Ansehen und Wohlstand. Hoffnungsfroh bezieht man zu Beginn eine neue Wohnung und gönnt sich Ferien im Harz. Die Geschäfte laufen, man klopft Sprüche und lässt es sich gutgehen. Die Kinder gehen standesgemäß auf das Gymnasium und in die Klavierstunde, notgedrungen zum Jungvolk, aber auch ins Kino, ins Café und in den Yachtclub. Die anfänglichen militärischen Erfolge heben die Stimmung weiter, auf einer Landkarte werden mit Wollfäden die eroberten Gebiete abgesteckt, die Gegner wähnt man bald ‚erledigt‘. Nach und nach trübt sich indes das Bild: Die Kriegswirtschaft bringt Entbehrungen, der Vater und dann auch Robert werden eingezogen, die Mutter wird Luftschutzwartin, die Stadt erleidet einen schweren Bombenangriff, Tochter Ulla muss in die Munitionsfabrik, Walter wird kurz vor Schluss noch Luftwaffenkurier. Bei Kriegsende ist der Vater gefallen, der Verbleib von Robert unklar, immerhin ist Ulla verheiratet im sicheren Dänemark. In der letzten Szene erleben die Mutter und ihr Vater sowie Sohn Walter den Einmarsch der Roten Armee in Rostock am 1. Mai 1945.

An jene Schlusszene lässt sich sehr gut eine Deutung anschließen, weshalb ich diese kurz referiere:⁴ Man sitzt auf dem Balkon, die Mutter entkorkt Sekt: „So Kinder, das hätten wir hinter uns! Dieses Pack, diese Nazis! Das ist doch ein Grund zum Feiern“. Es folgt ein ebenso bizarrer wie entlarvender Monolog: Man müsse zur Kaiserzeit zurück, zu Schwarz-Weiß-Rot, nicht zu „Schwarz-Rot-Senf“ mit all dem „widerlichen“ politischen Zwist. Kaiser Wilhelm habe es verstanden, Frieden zu halten [sic!] – und dann diese „Begeisterung“ anno 1914! „Ach ja, die armen Jungen! Und überhaupt: Musik! Wie hat Vati das immer genossen! ‚Alljährlich naht vom Himmel eine Taube‘ [...]“.⁵ Aber die Schulden habe man abgetragen: „Irgendwie geht man ja sauber in die neue Zeit. Und die Nazis sind im Eimer. Den Krieg haben wir gewonnen [...] die Kirche und die guten Kräfte, das ist doch ein Grund zum Feiern! Und Robert [...] und Ulla [...] in Sicherheit [...] irgendwann dänischen Kuchen essen, mit Bohnenkaffee, wie werd’ ich das genießen!“ Sodann knallen Schüsse und der erste Rotarmist

⁴ Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:26:26–1:31:25.

⁵ Ein Zitat aus Richard Wagners *Lobengrin* (1850).

erscheint in der Straße: „Wie isses nun bloß möglich!“ *sagte meine Mutter und blickte prüfend um sich* (= Erzähler im *voice over*): „Ich glaub’, wir gehen ‘rein“.

Es kennzeichnet diesen Film, dass er das Geschehen ohne explizite Kommentierung und Wertung vorführt. Kommentieren und werten müssen wir selbst, tun wir das also: „Ich glaub’, wir gehen ‘rein“.⁶ Dieser Schlusssatz der Mutter (und des Films) ist Programm: Vom politischen und historischen Geschehen unten, draußen, auf der Straße zieht man sich bei Kriegsende zurück in das Private oben, innen, in der Wohnung. Bernd Kiefer sieht hier den „Kern deutscher Innerlichkeit in seiner politischen Dimension manifest: Man will schon jetzt nicht dabei gewesen sein“.⁷ Dazu passt die entschlossene Distanzierung von den Nazis als ‚Pack‘. Keine Rede ist mehr davon, dass man Hitler – nicht nur wegen der Box-Kamera – einst fabelhaft, die militärischen Erfolge großartig und die (Kriegs-)Geschäfte lukrativ gefunden hatte. Stets und bis zum bitteren Ende schafft man es, „alles Unangenehme oder Bedrohliche auszuschließen, zu ignorieren oder naiv zu verharmlosen“.⁸ Ja, man schafft es sogar, dieses Ende schönzureden in einen Kriegsgewinn für ‚die Kirche und die guten Kräfte‘, und man meint, in der ‚neuen Zeit‘ weitermachen zu können, wo man aufgehört hatte: Nicht in der Weimarer Demokratie, sondern mit der Kaiserzeit – samt *Lobengrin*, dänischem Kuchen und schuldenfrei, ‚irgendwie ja sauber‘! Selbst im Zustand ihrer ultimativen Störung wird die „fadenscheinige Behaglichkeit“⁹ in der man sich eingerichtet hat, weitergelebt: Man trinkt Sekt und zieht sich bei Ungemach von draußen in die eigenen Wände zurück.

Zu besichtigen ist hier „Familiengeschichte als exemplarische Geschichte von deutschem Bürgertum und deutscher Bürgerlichkeit im 20. Jahrhundert [...] mit all ihrer apolitischen Naivität und indolenten ‚Gemütlichkeit‘ und auch schrecklich-komischen Beschränktheit“; im repräsentativen Beispiel begegnen uns keine NS-Täter oder deren Opfer, wohl aber die „Beiseitesteher und Geschehenlasser“.¹⁰ In der Familienbiographie scheint eine „sozialhistorische Typik“ auf,¹¹ die das Verhalten des deutschen Bürgertums angesichts der nationalsozialistischen Katastrophe erhellt.

⁶ Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:31:15.

⁷ Kiefer, „Ein Kapitel“, S. 270.

⁸ Schilly, „*Short Cuts*“, S. 67.

⁹ Preisendanz, „Vorrang des Komischen“, S. 44.

¹⁰ Becker, „Kempowski und Fechner“, S. 184.

¹¹ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 108.

Besonders eindrücklich zeigt sich das Ineinander aus Distanzierung und Beteiligung, als der Vater auf Heimaturlaub den dänischen Schwiegersohn *in spe* kennenlernt:¹² Am gut gedeckten Abendbrottisch darf der vorher ungnädig gestimmte „Herr Oberleutnant“ auf einem mit Hakenkreuzfähnchen umkränzten Stuhl „belieben, Platz zu nehmen“. Es wird berichtet von Problemen mit der Zuteilung von so genannten Fremdarbeitern („Immer nur Russen!“) und vom Luftangriff auf Rostock: „Höchst unerfreulich! Wo soll ich jetzt bloß meine Zigarren herkriegern?“¹³ Man grübelt, wer die Zerstörung „wohl mal alles bezahlen wird?“ Über Walters gesammelte Bombensplitter, Ursels unsittsam rote Lippen und wortspielende „Blumento-Pferde“ steuert der Vater in ein erheiterndes Grimassen- und Pantomimenspiel, bis der künftige Schwiegersohn eintrifft. Dessen „dumme Geschichte“ mit der Gestapo solle nun aber für den jungen Mann „vergeben und vergessen“ sein,¹⁴ und man holt eine Flasche Wein heran. Nach der Weinorder schreitet der Vater ans Klavier und stimmt ein auf dem berühmten Motiv aus Tschairowskis 6. Sinfonie beruhendes Lied an: „Jahre des Lebens, alles vergebens“. Die Gemütswallung endet jäh in der Frage nach dem neuen Dampfer und wie der Kapitän mit den Leuten zurechtkomme: „Im Zweifelsfalls Wind von vorn. [...] Wer nicht mithält [...] wird zerquetscht, erbarmungslos“. „Kinder, nein, wie isses schön!“ schwärmt die Mutter, da doch alle mal wieder beisammen seien: „Wohl bekomm’s!“ Was habe man nicht alles erlebt, und denn noch die „Ascheimerleute“, dieses „Pack“. Der Vater parodiert SA-Gesang und den geistig wie sprachlich minderbemittelten Gauleiter. Auf die erfreute Verwunderung des Gastes, dass ein deutscher Offizier so spreche, entgegnet der Vater: „Bester Herr, konservativ bis auf die Knochen, aber doch kein Nazi!“ Nun meint der Däne zu verstehen: „Right or Wrong: My Country!“¹⁵ – „Sehr richtig!“

¹² Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 0:18:42–0:25:22.

¹³ Die Sorge rührt daher, dass auch die Zigarrenfabrik „Loeser & Wolff“, von der im Film ein Werbeplakat zu sehen ist (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:13:34), offenbar dem Luftangriff zum Opfer fiel. Im zu Verballhornungen neigenden Familienjargon („immerhinque“) sagt man „Tadellöser & Wolff“, wenn man etwas gut findet (vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:00:17; vgl. auch Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 12, 359).

¹⁴ Der Däne war verhört und kurzzeitig verhaftet worden, weil er im zerstörten Rostock fotografierte.

¹⁵ Unter *Right or Wrong: My Country!* wurde die englischsprachige Version des Films lanciert. Für Fechner traf dieser Titel die Absicht des Filmes optimal (vgl. Fechner, „Familiengeschichte als Zeitgeschichte“, S. 33).

In einem Gemisch aus herzhaftem Ess- und Trinkgenuss, parodistischen Albe-
reien, distinguerter Hausmusik und zupackendem *business talk* versichert man
sich und anderen, dass man stockkonservativ, aber doch kein Nazi sei und mit
jenem ‚Pack‘ nichts zu schaffen habe. Allerdings werden die Hakenkreuzfähn-
chen durch den *comedy act* des Vaters nur teilweise dekonstruiert, und die Familie
ist (eben auch) Teil der NS-Gesellschaft: als Unternehmer, als Offizier, als Luft-
schutzwartin, im Jungvolk – und dies mit großer Anfangsbegeisterung für Hitler
und den Krieg.

Im Besonderen dieser Familie zeigt sich das Allgemeine einer Schicht, die zwar
keine unmittelbaren Täter waren, wohl aber eine klare „Prädisposition für fa-
schistische Verhaltensweisen“ hatten.¹⁶ Es herrschen eine entschlossene Demo-
kratiefeindlichkeit („Schwarz-Rot-Senf“), ein rabiater Sozialdarwinismus („Wer
nicht mithält [...] wird zerquetscht, erbarmungslos“), verächtliches Überlegen-
heitsdenken („erledert“, ‚Pack‘) und militärische Begeisterung („Klare Sache
und damit hopp!“). Es nimmt daher nicht Wunder, dass man der nationalsozia-
listischen Ordnung anfangs auch sehr zugeneigt ist.¹⁷

Der Film verdeutlicht nicht nur das bereitwillige Geschehenlassen, er arbeitet
auch heraus, wie sehr die nationalsozialistische Disziplinierung auf bereits herr-
schender bürgerlicher Sozialisation zu Zucht und Ordnung aufbauen konnte.
Besonders ergiebig für die Veranschaulichung dieser Kontinuität und auch für
den noch folgenden Vergleich mit dem Roman ist die Szenenfolge, die von Wal-
ters Klavierstunde über ein häusliches Kaffeekränzchen zur sogenannten Julfeier
der HJ reicht (Abb. 2-4).

¹⁶ Durzak, *Literatur auf dem Bildschirm*, S. 229.

¹⁷ Angetan blicken Eltern und Ältere auf zackig antretendes Jungvolk oder feiernde Hitlerjugend:
„Wenn ich das so sehe: Der deutschen Jugend kann keiner mehr den Schneid abkaufen!“ (Fechner,
Tadellöser & Wolff, Teil 1, 0:23:48).



Abb. 2: Brachiale bürgerliche Kulturbildung

Da Walter für die Klavierstunde¹⁸ (Abb. 2) mal wieder „nicheübt“ hat, bricht aus dem resoluten „Fräulein Schnabel“ eine erzürnte und gestenreiche Suada hervor, an deren Ende sie Walter vom Klavier drängt und das Stück selbst herunterdonnert. Danach wird der den Tränen nahe Junge mit Erläuterungen zum Daumenmuskel, einem Wangenklaps, der Aussicht auf Schubert und der markigen Order „Unnu rei dich ein bigen zusammen“ entlassen.



Abb. 3: Kulturgefhligkeit im bürgerlichen Privatraum

¹⁸ Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:15:07–1:19:33.

Zuhause angekommen, wird der „nette, liebe Sohn“ in das gut bürgerliche Kaffeekränzchen aufgenommen (Abb. 3).¹⁹ Die Damen erinnern Pläne gemeinsamen Musizierens – „Sie mit Ihrem wunderbaren schönen Alt!“ – und schwärmen von den herrlichen Konzerten, der grenzüberschreitenden Musik. Das Entzücken bricht jedoch ab, als Frau Amtsgerichtsrat über ihren Sohn auf Fronturlaub aus Russland berichtet: Ihm stehe leider nicht mehr der Sinn nach Musik. Er sei nicht zu bewegen gewesen, einmal hinaus zu gehen, etwa in ein gutes Konzert.

Die filmische Darbietung ist hier überaus suggestiv: Im Musikzimmer hängt ein christliches Kreuz an der Wand (Abb. 2), in der Vermittlung des Bildungsgutes herrscht indes brachiale Gewalt, nach deren Ausbruch es vor allem darauf ankommt, sich wieder ‚zusammenzureißen‘. In den bürgerlichen Privatraum dringt davon nichts, dort ist Musik eine „Signatur bourgeoiser Innerlichkeit“²⁰ und gefühligter Kulturbeseelung, die schlimme Fronterlebnisse allerdings nicht mehr zu übertönen vermag.²¹

Der Erzählerkommentar „Wegen meines Klavierspiels landete ich in der Hitlerjugend-Spielschar“ leitet vom Kaffeekränzchen direkt zur sogenannten Julfeier der HJ.²² Dort entfaltet sich ein groteskes Neben- und Ineinander aus Streicherwohlklang und Fanfarengeschmetter, kantiger Führer-Poesie („Der Führer spricht“) und sanfter Goethe-Lyrik („Über allen Gipfeln ist Ruh“), markigen Kreisleiterworten über das „Lichtkind“ und innigem Chorgesang über die „Hohe Nacht der klaren Sterne“.²³ Neben dieser Tonspur ist auch der Bildaufbau entlarvend, die *Mise en Scène* (Abb. 4):

¹⁹ Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:19:34–1:20:45.

²⁰ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 20.

²¹ Im Roman wird sogar die maximale Störung des schönen Scheins in Gestalt schlimm aussehender KZ-Häftlinge verstoßen in einer musikalischen Metapher aufgehoben: „Konzertlager“ wurde gesagt“ (Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 191, auch S. 408; auch im Film ist der Euphemismus zu hören, vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 1:06:56).

²² Vgl. für das Folgende: Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:20:46–1:24:20.

²³ „Hohe Nacht der klaren Sterne“ war ein 1936 veröffentlichtes Lied von Hans Baumann („Es zittern die morschen Knochen“), das für Weihnachtsfeiern von HJ, NS-Lehrerbund, SA und SS verordnet war. Das vordergründig unpolitische, choralhafte Lied ersetzte christlich-weihnachtliche Begriffe durch Lichtsymbolik und Mütter-Pathos.



Abb. 4: Ineinander von Bürgerlichkeit (im Orchestergraben) und Nationalsozialismus (auf der Bühne) bei der ‚Julfeier‘

Oben auf der Bühne herrscht der uniformierte braune Popanz mit Trommeln und Fanfaren. Unten im Graben bleiben die Bürgerkinder an Klavier und Streichinstrumenten zwar weitgehend unsichtbar, tragen die Sache aber – wie ihre zusehenden Eltern – wesentlich mit.

Eindringlich offenbart sich hier das Ineinander von Bürgerlichkeit und Nationalsozialismus: irgendwie noch Klavier, Streicher, Goethe und heilige Nacht, aber auch und mehr schon Fanfaren, Fackeln, Führerlyrik und Nacht der klaren Sterne. Die Bürgerkinder bilden räumlich wie akustisch den Unterbau, die im Rang sitzenden Eltern die Staffage. Die Abfolge der drei Szenen zeigt, dass die bildungsbürgerliche Kulturausübung nicht nur nicht schützt, sondern einen geradewegs in den nationalsozialistischen Dienst bringt. Freilich ist die zackige Zucht dort nicht gänzlich neu, sie herrscht(e) ähnlich bereits im (bürgerlichen) Klavierunterricht.²⁴

²⁴ Ähnliches zeigt sich in Walters Nachhilfeunterricht (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 2, 0:26:28–0:32:18). Angstgeduckt sitzen die Eleven in der stadtweit berühmten ‚Schulpresse‘ der rabiaten ‚Tante Anna‘ den Nachmittag ab, ständig bedroht von verbalen und körperlichen Schlägen. Zu Kaffee und Kochlöffelhieben werden atemlos lateinische Konjugationen oder Schillers „Bürgschaft“ heruntergehastet, dies alles in einem bürgerlich gediegenen Raum samt Goethe-

Stellen wir den innertextuellen Befund, inhaltliche und formale Vorzüge dieses Filmes, noch einmal scharf:

1. *Tadellöser & Wolff* entrollt eine „Familiengeschichte als Zeit- und als Sozialgeschichte“.²⁵
2. Der Film zeigt die „Zuchtmechanismen im deutschen Alltag, die den Untertanengeist generieren“, bzw. den „Zwang zur unbedingten Ordnung im bürgerlichen Leben, aus dem heraus vielleicht deshalb Hitler so wenig entgegengesetzt wurde“.²⁶
3. Er legt ein Mosaik einzelner Szenen, die jedoch planvoll, semantisch-ästhetisch bedeutungsträchtig gefügt sind.
4. Er verfolgt eine kommentar- und wertungsfreie Darbietung, ohne explizite pädagogisch-moralische Botschaft. Dabei markiert das Erzählen mittels Rahmenerzähler und mit der in Sepiatönung dargestellten Haupthandlung durchaus einen Gegenwartsstandpunkt bzw. eine Distanz zum Erzählten. (Hierzu trägt auch die Frakturschrift in Vor- und Abspann bei.)
5. Der Film spielt visuelle und auditive Möglichkeiten des Mediums sehr wirkungsvoll aus. Hierfür noch einmal einige Beispiele:
 - Bedeutungsträchtige Gegenstände werden beiläufig mit ins Bild gesetzt – ein christliches Kreuz (Abb. 2) oder die Aufschrift „Juden unerwünscht!“²⁷ am Stadtcafé – und ironisieren das bürgerliche Bildungs- bzw. Unterhaltungsstreben.
 - Lange Kameraeinstellungen und spärliche Kamerabewegungen z.B. beim Kaffeekränzchen zeigen die gedankliche Unbeweglichkeit der Figuren²⁸ in ihrem Schutzgehäuse aus reflexionsabwehrenden Phrasen („Wie isses nun bloß möglich!“).
 - Vollständige oder annähernde Plansequenzen wie bei der ‚Julfeier‘ verdeutlichen die frappierende Gleichzeitigkeit, das Ineinander von

Büste. Auch hier entlarvt die filmische Darstellung die (schein-)humanistische Bildung als bloße Dekoration für eine Zucht, die bei Jungvolk und Julfeiern stimmig weitergeführt wird.

²⁵ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 60.

²⁶ Kiefer, „Ein Kapitel“, S. 269.

²⁷ Vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:12:38.

²⁸ Vgl. Schumacher, „Eberhard Fechner“, S. 4.

Bürgerlichkeit und Nationalsozialismus, Rührseligkeit und Kasernenhof-ton, Pseudo-Humanismus und schierer Dummheit.²⁹

- Der Einsatz von Musik kommentiert und ironisiert fortwährend die Handlung: Der zarte Romantiker Chopin wird von der Lehrerin rabiat heruntergedonnert; die HJ-Fanfare produziert einen lächerlichen Misston; den Kontrapunkt nach der markigen Julfeier-Musik bilden Schlager- und Jazz-Platten. Zum musikalischen Leitmotiv wird das Seitenthema aus dem 1. Satz von Tschaikowskis 6. Sinfonie, „Pathétique“ (h-Moll, op. 74). Das letzte Werk des russischen Komponisten wird in der Liedversion „Jahre des Lebens“ am Klavier angespielt (s.o.), es ertönt aus dem Radio³⁰ und in Vor- und Abspann. Die elegische Melodie signalisiert das (prekäre) Selbstverständnis kultureller Bildung und vermittelt zugleich eine Stimmung der Vergänglichkeit, des Endes.³¹

Auch eine Literaturverfilmung ist zunächst ein Film und muss als solcher funktionieren. Dies tut *Tadellöser & Wolff* vorzüglich. Die Produktion wurde im ZDF am 1. und am 3. Mai 1975 zur besten Sendezeit ausgestrahlt. Das Publikumsecho war groß, die Rezensionen waren überwiegend positiv.³² Gewürdigt werden soll nun das Verhältnis, in das sich der Film zu seiner Vorlage setzt.

II. Intertextueller Befund: das Verhältnis zur Romanvorlage

Walter Kempowski veröffentlicht den autobiographischen Roman *Tadellöser & Wolff* im Jahr 1971. Er besichert dem Autor nach seinem nur mäßig erfolgreichen Erstling *Im Block* (1969) einen enormen populären Erfolg und befeuert ganz

²⁹ Vgl. Kiefer, „Ein Kapitel“, S. 269. Eindringlich zeigt sich diese Melange auch in der über vier Minuten langen Plansequenz, die die absurde Feierstunde für einen gefallenen Lehrer darstellt (Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:07:18–1:11:28).

³⁰ Vgl. Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:50:20.

³¹ Im Roman trägt der Komponist obendrein zur Selbstberuhigung angesichts der nahenden Roten Armee bei: „Tschaikowski und Gogol [...] auch Russen [...] hochzivilisiert“ (Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 469).

³² Vgl. Alfs u. Rabes, „Genau so war es ...“, S. 94–123. Eine prominente Gegenstimme erhob Walter Jens alias „Momos“ in *DIE ZEIT* am 09.05.1975 unter dem Titel „Von Folter und Verbrennung keine Rede.“ Derlei Kritik verkannte freilich, dass der Film ja gerade die begrenzte, nicht sehen wollende Perspektive großer Teile des Bürgertums rekonstruieren wollte.

wesentlich seine literarische Karriere. Begleitend zu seiner Tätigkeit als Volksschullehrer im ländlichen Niedersachsen und später als freier Schriftsteller legt Kempowski bis zu seinem Tod im Jahr 2007 ein umfangreiches Werk vor, in dessen Zentrum die von verlegerischer Seite so genannte ‚Deutsche Chronik‘ steht. Deren Kernstück ist die sechsbändige Saga der eigenen Familie, in deren Chronologie *Tadellöser & Wolff* den dritten Band bildet.³³

Neben der ‚Deutschen Chronik‘ steht monumental das als Sensation gefeierte ‚Echlot‘-Projekt. In zehn zwischen 1993 und 2005 erschienenen Bänden einer Art kollektiven Tagebuchs dokumentiert Kempowski, mittels sorgsam arrangierter Tagebücher, Briefe, Memoiren und Fotografien, entscheidende Phasen des Russlandfeldzuges vom Beginn bis zur Kapitulation.³⁴ Als wichtig in Kempowskis Œuvre gelten noch Tagebuchbände sowie im Rahmen seiner Lehrtätigkeit stehende Schriften. Erwähnenswert sind zudem weitere autobiographisch gefärbte Romane, nämlich *Hundstage* (1988), *Heile Welt* (1998) und *Letzte Grüße* (2003), sowie der Roman *Alles umsonst* (2006), in dem Kempowski noch einmal vom Kriegsende erzählt. Posthum erschien 2009 *Langmut*, ein Band mit Gedichten.

Im eher ‚linken‘ bundesrepublikanischen Literaturbetrieb der 1970er Jahre blieb der ‚bürgerliche‘ Kempowski ein Außenseiter.³⁵ *Tadellöser & Wolff* galt manchen als unzulässige Banalisierung der (Mit-)Schuldfrage,³⁶ und häufig ist

³³ Die Familiengeschichte beginnt in der Kaiserzeit (*Aus großer Zeit*, 1978) und stellt dann das Ende der Weimarer Republik und die ersten Jahre des so genannten Dritten Reiches dar (*Schöne Aussicht*, 1981). *Tadellöser & Wolff* schildert das Leben im Krieg, *Uns geht's ja noch gold* (1972) die ersten Nachkriegsjahre in der Sowjetischen Besatzungszone, *Ein Kapitel für sich* (1975) die Haft in der SBZ bzw. DDR. Walter Kempowski war von 1948 bis 1956 inhaftiert, weil er Unterlagen über sowjetische Demontagen in den Westen schaffen wollte. Auch seine Mutter und sein Bruder gerieten deswegen langjährig in Haft, der Familienbesitz wurde aufgelöst. Kempowskis gesamtes Schaffen kann als Versuch gesehen werden, die durch sein Handeln zerstörte Familie literarisch wieder herzustellen. Mit der Übersiedlung in den Westen, Studium, Heirat und Lehrtätigkeit zu Beginn der 1960er Jahre endet die Familiengeschichte: *Herzlich Willkommen* (1984). Zur ‚Deutschen Chronik‘ werden noch drei so genannte Befragungsbände gezählt, in denen Kempowski Zeitzeugenäußerungen versammelt hat: *Haben Sie Hitler gesehen?* (1973), *Immer so durchgemogelt. Erinnerungen an unsere Schulzeit* (1974), *Haben Sie davon gewusst?* (1979).

³⁴ Vgl. Hempel, *Walter Kempowski*, S. 205; Helbig, „Kompilator Kempowski“, S. 213.

³⁵ Vgl. zusammenfassend etwa Maiwald, „Auf Abstand?“, S. 221–222.

³⁶ Toposbildend hierfür war 1977 Mecklenburg, „Faschismus und Alltag“.

Kempowski als bloßer Sammler und Archivar abgetan worden.³⁷ Positivwertungen wie von Manfred Dierks (1984)³⁸ blieben zunächst die Ausnahme. Mit dem ‚Echlot‘ (1993–2005) erlangte Kempowski kritische Wertschätzung, stellte sich mit schrulligen Empfindlichkeiten jedoch immer wieder selbst ins Abseits. In der jüngeren Zeit ist der Autor in bzw. im Umkreis der Germanistik breiter zur Kenntnis genommen worden;³⁹ dabei wurden auch Verbindungslinien zu jüngeren Autoren wie Benjamin v. Stuckrad-Barre gezogen: Das Verlassen ideologischer Rahmen, die bildhafte Wiedergabe von Realitätseindrücken, Zitate aus Musik und Werbung, die Charakterisierung von Personen durch typische Attribute, Denk- und Verhaltensweisen – „das alles hatte Kempowski seit Jahren vorexerziert“.⁴⁰

Prägend für Kempowskis literarisches Schaffen sind die Ambivalenzen traditioneller Bürgerlichkeit, die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die Brüche in scheinbaren Idyllen, ein Zug ins Ironische und Groteske, die Abwesenheit von Kommentar und Wertung. All dies prägt auch Inhalt und Form des Romans *Tadellöser & Wolff*. Das gesamte Geschehen erscheint in der assoziativen und wertungsfreien Wahrnehmung des kindlich-jugendlichen Walter. Der gesamte Text gerät so zu einem Geflecht aus kleinen Szenen, Reden und Dialogen, vernetzt mit Schlagertexten, Werbeslogans, Abzählreimen, Propagandasprüchen und Familienjargon. Betrachten wir exemplarisch die (hier etwas gekürzte) Kaffee-Kränzchen-Szene:

Das ‚Kränzchen zum Rosekranz‘ tagte nämlich. Marmeladentorte und falscher Kaffee in echtem Meißner. [...]

„Na, mein Purzel?“, sagte meine Mutter und küßte mich auf die Stirn. Ohren sauber? Haaransatz? – Kölnisch Wasser aufs umhäkelte Taschentuch und ausreiben.

„O, wie isser groß geworden.“

Frau Studienrat Jäger mit einer Frisur wie ein Zopfkuken. („Sie ist ein großes Kind“.)

Frau Kröhl und Frau Professor Angermann.

³⁷ Vgl. das Referat bei Henschel, *Da mal nachbaken*, S. 22–23.

³⁸ Vgl. Dierks, *Autor – Text – Leser*.

³⁹ Vgl. Damiano, Drews, Plöschberger, „Was das nun wieder soll?“, Arnold, „Walter Kempowski“, Hagestedt, *Walter Kempowski*; mit kritischem Gestus Köhler, *Alles in Butter*. Im Jahr 2020 erschien Damiano, Grünes, Feuchert, *Walter Kempowski Handbuch*.

⁴⁰ Hempel, *Walter Kempowski*, S. 240.

(Ich glaub, deren Mann schießt sich noch mal eine Kugel in den Kopf, so dumm ist die.)
Frau Amtsgerichtsrat Warkentin.

Was mein Klavierspiel mache? wollte Frau Kröhl wissen, wir wollten doch immer mal zusammen musizieren? Sie, mit ihrem wunderschönen Alt.

Ich hätte grade so ein schönes Lied gespielt, sagte meine Mutter, von Tschaikowski. [...] übrigens, dem sei immer der Kopf so schwer gewesen [...].

Und Eugen Onegin. Das würde ja überhaupt ganz anders ausgesprochen: Jewgin Anjegin. Das hätten sie früher immer gehört, so gerne, so gerne. Im alten Theater. Ach, die herrlichen Konzerte. Musik sei ja so schön: oh, wie sei die schön. Und so international, die gehe über alle Grenzen.

, ... daß die Menschen sich nicht vertragen können. Ich versteh' das nicht ...‘

Ihrem Sohn, dem stehe der Sinn auch nicht nach Musik, sagte Frau Amtsgerichtsrat Warkentin und setzte sich zurecht. Neulich sei er da gewesen. (Ach ... auf Urlaub? schön!) ‚Mutter‘, habe er gesagt, ‚du mußt mir Zeit lassen, viel Zeit.‘ ‚Junge‘, habe sie gesagt, ‚geh doch mal über den Rosengarten, damit du auf andere Gedanken kommst ...‘ Aber nein, immer zu Hause gesessen.

,In der Küche steht noch eine halbe Melone, mein Jung', die nimm dir man, die darfst du essen ...‘

Laßwitz, Kurd: ‚Auf zwei Planeten‘.⁴¹

In Form lapidarer Nominalphrasen werden Gegenstände und Personen benannt: ‚Marmeladentorte und falscher Kaffee [...] Frau Studienrat Jäger mit einer Frisur wie ein Zopfkuken‘. Figurenreden werden meist indirekt im Konjunktiv wiedergegeben (‚Musik sei ja so schön: oh, wie sei die schön‘) und mitunter ohne Redeeinführung eingespielt: ‚... daß die Menschen sich nicht vertragen können [...]‘. Die Beschreibung des Äußeren ist skizzenhaft, Inneres wird völlig ausgeblendet. Insbesondere das Ende der Textstelle zeigt, wie dieser Erzählstil die Mitarbeit der Lesenden erfordert: Der Frontsoldat auf Urlaub ist ‚immer zu Hause gesessen‘, Walter wird mit der Aussicht auf eine Melone in die Küche geschickt

⁴¹ Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 245–247.

– vermutlich, weil er weitere Details nicht hören soll. Offenbar verlässt er auch den Raum, denn was die Damen weiter bereden, hört er nicht mehr und erscheint daher nicht im Text.

Stattdessen wird lakonisch der Buchtitel „Laßwitz, Kurd: ‚Auf zwei Planeten‘“ platziert. Vermutlich gehörte dieser Science-Fiction-Roman von 1897 über das Aufeinandertreffen von Marsmenschen und Erdlingen zum Buchbestand im Hause Kempowski. Unwahrscheinlich scheint jedoch, dass das Buch tatsächlich Teil dieser Szene gewesen ist. Denn die Konnotationen dieses wie eine Literaturangabe angebrachten Romantitels sind schlicht zu reichhaltig für einen Zufall. Nicht nur Fronterlebnis und Heimat sind „Auf zwei Planeten“;⁴² es sind auch der Soldat und seine Mutter, die bereits ernüchterte Frau Warkentin und die noch überschwänglichen Damen, die schwärmend erinnerte Vergangenheit und die unbehaglicher werdende Gegenwart. Hier gibt nicht der kindliche Walter ein zufällig herumliegendes Buch oder eine Leseerfahrung kund; eher platziert der erwachsene Autor eine suggestive Literaturangabe. (In der Tat hat Kempowski das ursprüngliche „Kurd Laßwitz“ bewusst umgestellt, damit der Eindruck einer „Bibliothekseintragung“ entstehe: „Das wirkt natürlich viel statischer“.⁴³)

Hier erweist sich, dass die scheinbar zufälligen Momentaufnahmen und Kurzscenen aus der ungefilterten Perspektive eines Kindes tatsächlich ein bedeutungsträchtiges Arrangement, eine intentionale Komposition sind. Dazu Dirk Hempel: „Die Erzählstimme im Roman changiert zwischen einem kindlich-jugendlichen erlebenden Ich und einem rund 40-jährigen erinnernden Ich. Das junge erlebende Ich präsentiert seine Wahrnehmung unmittelbar und kommentarlos, das ältere erinnernde Ich arrangiert daraus gleichwohl ein intentionales ironisch-entlarvendes Mosaik, das der Mitarbeit des Lesers/der Leserin bedarf“.⁴⁴ Nur wenn man das Intentionale, das Ironische dieses Mosaiks *nicht* wahrnimmt, gelangt man zum Vorwurf der Banalisierung und Verharmlosung.

Was macht Eberhard Fechner nun mit dieser Vorlage? Zum einen hält er sich eng daran, indem er die Figuren und teils wörtlich ihre Reden sowie die Hauptinhalte ihres Gesprächs übernimmt. Allerdings stutzt er ein wenig zurecht: Er kappt zusätzliche Ausführungen über Tschaikowski; er kappt, was zu Hause offenbar über die Damen so geredet wird (‚Sie ist ein großes Kind‘; ‚so dumm ist die‘); und

⁴² Vgl. Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 202.

⁴³ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 201.

⁴⁴ Hempel, *Walter Kempowski*, S. 148.

er kappt die Sache mit der Melone und den zwei Planeten. Letzteres scheint angesichts der Reichhaltigkeit des Verweises bedauerlich, ist aber doch sinnvoll: Denn im filmischen Medium müsste audiovisuell konkretisiert werden, wie das Buch bzw. der Buchtitel erscheinen soll (als *voice over* etwa oder als Objekt auf dem Küchentisch), was der Schrifttext wiederum in der Schwebelage halten kann. Vor allem aber könnte im Weiterlaufen(müssen) eines Films das semantische Potential dieser Literaturangabe schlecht entschlüsselt werden, da ein Innehalten in der Rezeption nicht möglich ist.

Noch stärker erweist sich Fechners Adaptionkunst in der narrativen Einbettung des Kaffeekränzchens. Im Roman kommt Walter nicht aus der Musik-, sondern aus der Nachhilfestunde, und nach dem Kaffeekränzchen geht es statt zur HJ in den Konfirmandenunterricht und in die Kirche. Auch Kempowski alterniert also institutionelle Sozialisation und private Sphäre, Fechner aber modifiziert dies mit Gewinn: Er lässt Walter aus dem Klavierunterricht kommen und schickt ihn direkt weiter an den Flügel in der HJ-Feier. Das Klavierspiel wird so zum ironischen Motiv aufgeladen: Nahtlos geht es von unmenschlicher Pädagogik zu einem naiven Gerede über humanisierende Bildungswirkungen und von dort direkt zur nationalsozialistischen Indienstnahme. Die Zusammenfügung der drei im Roman weit verteilten Szenen strafft nicht nur die Vorlage, sie schafft auch einen erheblichen semantisch-ästhetischen Überschuss.

In der Sequenz Klavierstunde – Kaffeekränzchen – Julfeier zeigt sich Fechners Überzeugung, dass der Film etwas Neues schaffe, dass das Buch hierbei jedoch „gewissermaßen die Mutterschaft“ übernehme.⁴⁵ Fechner selektiert aus dem Mosaik des Romans und bildet „größere, lineare Komplexe bei inhaltlicher Reduktion“.⁴⁶ Er baut Szenen für das filmische Medium aber auch artgerecht aus wie die im Roman nur knapp wiedergegebene Julfeier:⁴⁷ Musik, Chorgesang, Gedichtvorträge, Trommeln und Kreisleiter(ge)rede sind im Film ausgiebig zu hören, Hakenkreuze, Fackeln und Formationen eindringlich zu sehen, die Gedichtvorträge wurden aus einer anderen Romanstelle, dem „bunten Abend“ der HJ, übernommen.⁴⁸ Aus den zahlreichen Musikreferenzen im Roman⁴⁹ hebt

⁴⁵ Fechner, „Familiengeschichte als Zeitgeschichte“, S.41.

⁴⁶ Buchholtz, „Die Auseinandersetzung“, S. 175.

⁴⁷ Vgl. Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 148–149.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 55–57.

⁴⁹ Vgl. Maiwald, „... silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz“.

Fechner einige gezielt und leitmotivartig heraus, neben dem Tschaikowski-Thema vor allem den Jazz-Hit „Georgia on my Mind“ (Carmichael, 1930).⁵⁰ Die „erzählerische Mischperspektive“⁵¹ des Romans schließlich adaptiert er mittels Rahmenerzähler in der Gegenwart (Abb. 1).

Auf der anderen Seite bleibt Fechners Film das Kind der Romanmutter. Fast alle Handlungen entstammen der Vorlage. Weite Passagen, besonders Dialoge, werden wörtlich übernommen, Figuren präzise dargestellt. Fechner kopiert die „lakonische Abbeviatur“,⁵² indem er Gegenstände beiläufig ins Bild setzt wie das Schild „Juden unerwünscht!“ in einer Reihe mit Werbeplakaten.⁵³ Vor allem aber bleibt auch der Film ohne expliziten Kommentar und Wertung: „Er stellt (scheinbar) nur aus.“⁵⁴ Bei aller „Deutungsabstinenz und Kommentarenthaltung“ lässt sich allerdings derselbe Gehalt destillieren: Am konkreten Beispiel erweist sich, wie die Zucht-, Ordnungs- und Anstandsbürger „die Nazizeit reserviert mitmachen“,⁵⁵ sie dadurch aber gerade mitermöglichen.

Dass der Film sich derart gelungen mit seiner Vorlage ins Benehmen setzt, verwundert nicht. Denn mit Fechner und Kempowski hatten sich, salopp gesagt, die Richtigen gefunden. Seit 1967 arbeitete Fechner als Autor und Regisseur von Fernsehspielen. Kempowski kannte seinen Film *Nachrede auf Klara Heydebreck* von 1969, in dem Fechner in Interviews und anhand von Dokumenten das Geschick einer 72-jährigen Frau rekonstruierte, die er beliebig aus der Selbstmordstatistik gegriffen hatte.⁵⁶ In *Klassenphoto. Erinnerungen deutscher Bürger* (1970) zeichnete Fechner die Geschichte eines Abiturientenjahrgangs von 1937 nach. Ausgehend von der titelgebenden Fotografie werden in Erinnerungsgesprächen Verdrängung, Entschuldigungen, Ausreden und Verharmlosungen der NS-Gewalt und der Verbrechen deutlich. Wie Kempowski interessierte sich Fechner für das Beispielhafte einfacher Leute, „wie persönliche Geschichte und allgemeine Lebensgeschichte zusammenhängen“.⁵⁷ Auch er war ein Chronist des Bürgertums, der Erinnerung collageartig und kommentarfrei rekonstruierte. Die

⁵⁰ Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:30:00, Teil 2, 0:35:00, 1:01:00.

⁵¹ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 217.

⁵² Becker, „Kempowski und Fechner“, S. 186.

⁵³ Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 0:12:38; Kempowski, *Tadellöser & Wolff*, S. 29.

⁵⁴ Dierks, *Autor – Text – Leser*, S. 8.

⁵⁵ Becker, „Kempowski und Fechner“, S. 188.

⁵⁶ Vgl. Musial, „Zum Film“.

⁵⁷ Netenjakob, *Eberhard Fechner*, S. 106.

ihrerseits eminent filmische Schreibweise des Romans, die gleichsam subjektive Kamera des kindlich-jugendlichen Erzählers, das von Kempowski selbst so benannte „Herausholen mit dem Teleobjektiv“⁵⁸ konnte einem Dokumentarfilmer keinesfalls entgangen sein. „Ein gleichgerichtetes Interesse, eine ähnliche Arbeitsweise führte sie zusammen“.⁵⁹

Die „Wahlverwandtschaft“⁶⁰ ging von Fechner aus. Wenige Monate nach dem Erscheinen des Romans suchte er Kempowski auf, in den Sommerferien 1973 erarbeiteten die beiden gemeinsam das Drehbuch. Sehr einig waren sie in der Besetzung von Vater und Mutter, war doch Kempowski schon 1948 bzw. 1969 auf Karl Liefen und Edda Seipel als mögliche Film-Eltern aufmerksam geworden.⁶¹ Kempowski ergriff mitunter die Flucht vor Fechners unnachgiebiger und penibler Arbeitsweise, und er nahm leichten Anstoß an einigen seines Erachtens überzogenen Darstellungen (z.B. des Nachhilfeunterrichts und des albernden Vaters).⁶² Dennoch würdigte er das im Ganzen gelungene, eigenständige Ergebnis – zuletzt noch in einem Gespräch 2005⁶³ – und gab seinen Segen für eine weitere Verfilmung, in der Fechner die Romane *Im Block*, *Uns geht's ja noch gold* und *Ein Kapitel für sich* zu einem Fernsehdreiteiler unter dem Titel *Ein Kapitel für sich* zusammenfasste (1979).

Halten wir fest: Eine Literaturverfilmung muss auch mit Rezipient*innen rechnen, die die Vorlage nicht gelesen oder nicht einmal von ihr gehört haben. Das heißt, auch eine Literaturverfilmung ist zunächst einmal ein Film und muss als solcher funktionieren. Dies tut Fechners *Tadellöser & Wolff* vorzüglich – und besticht zugleich darin, wie er die Vorlage aufgreift und etwas Eigenes schafft. Erfolgreich realisiert Fechner das Adaptioniskonzept der „interpretierenden

⁵⁸ Schilly, „Short Cuts“, S. 69.

⁵⁹ Hempel, *Walter Kempowski*, S. 144. Dass Kempowski dem Fernsehen zugetan war, zeigt sich beispielsweise an dem in *Bloomsday '97* (1997) dokumentierten Selbstversuch oder in Tagebuchauszügen aus dem Jahr 2001 (vgl. Arnold, „Walter Kempowski“, S. 8, 10, 11, 12–14, 29). Auch Kempowskis literarische Doppelgänger Alexander Sowtschik aus *Hundstage* (1988) und *Lehrer Böckelmann* (1979) sehen gerne fern.

⁶⁰ Kiefer, „Ein Kapitel“.

⁶¹ Vgl. Hempel, *Walter Kempowski*, S. 145.

⁶² Vgl. ebd., S. 144–146.

⁶³ Johannes Haneke im Gespräch mit Walter Kempowski (2005) (Bonus-DVD zu *Tadellöser & Wolff*. Polar-Film, 2009).

Transformation“ nach Helmut Kreuzer, bei der „ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht“. ⁶⁴ Das etwas abgegriffene Wort ist hier tatsächlich angebracht: Wie sich diese Verfilmung auf den Roman bezieht, ist *kongenial*. Abschließend soll kurz die besondere Stellung des Films *Tadellöser & Wolff* und seines Regisseurs in der deutschen Fernsehgeschichte beleuchtet werden.

III. Kontextueller Befund: *Tadellöser & Wolff* als ein Stück Fernsehgeschichte

Der 1926 geborene Eberhard Fechner begann seinen beruflichen Weg als Schauspieler und Regieassistent, bevor er sich als Autor und Regisseur von Fernsehfilmen hervortat. Neben den bereits erwähnten *Nachruf auf Klara Heydebreck* und *Klassenphoto* sowie den beiden Kempowski-Filmen stechen aus seinem Schaffen die Dokumentation der wechselvollen Lebensläufe des Vokalensembles Comedian Harmonists (1976) und *Der Prozeß* (1984) heraus, ein Dreiteiler über das KZ Majdanek und den Prozess gegen die Täter. Fechner starb 1992. ⁶⁵

Fechner wirkte zu einer Zeit, in der die Konkurrenz des Fernsehens das Kino in eine tiefe kommerzielle und ästhetische Krise gestürzt hatte. Schon seit den 1960er Jahren wurden im Fernsehspiel gesellschaftliche Fragen verhandelt und Lebensbereiche in den Blick gerückt, die kaum mehr Gegenstand von Spielfilmen und Unterhaltung waren, etwa die Arbeitswelt in Rainer Werner Fassbinders *Acht Stunden sind kein Tag* (1972) oder die Auseinandersetzung mit den Medien z.B. in Volker Schlöndorffs Adaption der Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* von Heinrich Böll (1978). Mehrteilige Fernsehkrimis nach Vorlagen von Francis Durbridge wie *Das Halstuch* (1962) oder *Das Messer* (1971) holten bis zu 90% der Bevölkerung vor die Fernseher und wurden daher ‚Straßenfeger‘ genannt. Besondere Furore machten zwei US-Importe: Die Serie *Roots* (1977/78) verfolgte die Geschichte einer Familie über die Sklaverei bis zu ihren Vorfahren an der Elfenbeinküste zurück. Das „bestimmende Fernsehereignis“ ⁶⁶

⁶⁴ Kreuzer, „Arten der Literaturadaption“, S. 28.

⁶⁵ Eine stimmige Fügung brachte Eberhard Fechner und Edda Seippel noch einmal als Darsteller in einem auf gänzlich andere Weise ‚bürgerlichen‘ Film zusammen. Als verklemmter ‚Dr. Giesebrecht‘ bzw. als gestrenge (Schwieger-)Mutter ‚Frau Tietze‘ führten sie in Loriots Komödie *Ödipussy* 1988 einen nun vollends skurril gewordenen und überkommenen bürgerlichen Wohlstand vor.

⁶⁶ Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 355.

Ende der siebziger Jahre war jedoch die Ausstrahlung des Mehrteilers *Holocaust* (1979), der anhand einer Täter- und einer Opferfamilie die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch die Deutschen erzählte. Der Produktion wurden Trivialisierung, Emotionalisierung und Verfälschung vorgeworfen, dennoch erzielte sie eine gewaltige Resonanz: Die Einschaltquote beim letzten Teil betrug 40 Prozent.

Das deutsche Fernsehangebot der 1970er Jahre variierte natürlich in seinen inhaltlichen wie ästhetischen Ansprüchen und Leistungen. Aber es war eindeutig das noch exklusiv öffentlich-rechtliche Fernsehen, welches soziale Themen setzte, gesellschaftliche Fragen verhandelte, maßgeblich für Unterhaltung sorgte und mit leergefegten Straßen kollektive Erfahrungen stiftete. Das am Vortag Gesehene bildete einen wesentlichen Gesprächsstoff und prägte den Diskurs. Ohne Frage wurde dies begünstigt durch die noch begrenzte Zahl von lediglich drei Programmen und die noch fehlende Konkurrenz des Privatfernsehens. Aber wenn mit Niklas Luhmann die Rolle der Massenmedien im „Dirigieren der Selbstbeobachtung des Gesellschaftssystems“ liegt,⁶⁷ dann war das Fernsehen in den 1970ern eindeutig der Chefdirigent.

Und Fechner? Nahm in alledem eine herausragende, eine „Sonderstellung“ ein,⁶⁸ mit seinen Kempowski-Filmen und seinen großen dokumentarischen Arbeiten. Knut Hickethier begründet dies so:

Sein Inszenierungsstil war in der bundesdeutschen Fernsehlandschaft singulär. In der Balance zwischen Fiktion und Dokumentation lotete er neue Möglichkeiten aus [...] Seine Filme kennzeichnet eine durch eine kunstvolle Montage des Materials gewonnene Authentizität und eine hohe Komplexität des filmischen Materials bei größtmöglicher Verständlichkeit. In der Verbindung des scheinbar Unmöglichen zeigte sich seine Meisterschaft, die in seinen Filmen der achtziger Jahre ihren Höhepunkt fand.⁶⁹

In ihrer Gesamtheit bilden Fechners Arbeiten „ein Panorama der deutschen Mentalitäten dieses [d.h. des 20.] Jahrhunderts“.⁷⁰ Ein wesentlicher Teil dieses Panoramas ist der Film *Tadellöser & Wolff*, ein wahrhaftiges ‚TV-Event‘ und

⁶⁷ Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 173.

⁶⁸ Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 347.

⁶⁹ Ebd., S. 347.

⁷⁰ Ebd., S. 456.

„ein historisches Ereignis im doppelten Sinne“. ⁷¹ Denn einmal zeichnet Kempowskis Roman das Versagen und das Vergehen von Bürgerlichkeit im und nach dem Nationalsozialismus auf; zum anderen vollzieht sich mit Fechners Film Mitte der 1970er noch einmal eine ebenfalls bürgerlich zu nennende „Unio Mystica“ ⁷² des Fernsehens mit den Fernsehenden. Nicht mehr lange, und die televisionäre Gemeinschaft wird zappend und streamend zerrieben, in einer „Verflüssigung aller ideologischen Kulturkontraste zu Gunsten von Medien, Märkten, Milieus“. ⁷³ Das Ende des deutschen Bürgertums im Roman und im Film geht „einer mit dem Ende des bürgerlichen Fernsehens.“ ⁷⁴

Wir haben hier also: einen sehr gut gemachten Film, eine wahrhaft kongeniale Literaturübersetzung und ein doppeltes historisches Medienereignis. Ein großes Werk des Films. Klare Sache.

⁷¹ Seiderer, „Film und Fernsehen“, S. 262.

⁷² Sichtermann, *Fernsehen*, S. 9.

⁷³ Kerlen, *Jugend und Medien*, S. 42.

⁷⁴ Seiderer, „Film und Fernsehen“, S. 262.

Filmographie

Tadellöser & Wolff. Produktion: Polyphon Film- und Fernsehgesellschaft, Regie: Eberhard Fechner, Deutschland 1975.

Literaturverzeichnis

- Alfs, Günter u. Manfred Rabes: „Genau so war es ...“. *Kempowskis Familiengeschichte*, „Tadellöser und [sic] Wolff“ im Urteil des Publikums. Oldenburg 1982.
- Arnold, Ludwig: „Walter Kempowski. Auszüge aus dem Tagebuch 2001“. *Text + Kritik* 169 (2006): 3–31.
- Becker, Rolf: „Kempowski und Fechner. Anmerkungen zu einem Glücksfall“. *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. Hg. ZDF. München 1979. 182–190.
- Buchholtz, Elisabeth: *Die Auseinandersetzung mit dem Thema „NS-Zeit“ im Literaturunterricht. Analysemodelle zu ausgewählter Prosa der 70/80er Jahre (unter Berücksichtigung des Aspekts der Visualisierung)*. München 1992.
- Damiano, Carla, Andreas Grünes u.a. (Hg.): *Walter Kempowski Handbuch*. Berlin 2020.
- Damiano, Carla A., Jörg Drews u.a. (Hg.): „Was das nun wieder soll?“ *Von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis*. Göttingen 2005.
- Dierks, Manfred: *Autor – Text – Leser: Walter Kempowski*. München 1984.
- Durzak, Manfred: *Literatur auf dem Bildschirm. Analysen und Gespräche mit Leopold Ablsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff*. Tübingen 1989.
- Fechner, Eberhard: „Familiengeschichte als Zeitgeschichte“. *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. Hg. ZDF. München 1979. 31–46.
- Hage, Volker: *Walter Kempowski: Bücher und Begegnungen*. München 2009.
- Hagestedt, Lutz (Hg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Berlin 2010.
- Helbig, Holger: „Kompilator Kempowski. Das Echolot als Museum“. *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Hg. Lutz Hagestedt. Berlin 2010. 203–220.
- Hempel, Dirk: *Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie*. München 2004.
- Henschel, Gerhard: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2009.
- Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar 1998.

- Kempowski, Walter: *Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman* [1971]. München 1996.
- Kerlen, Dietrich: *Jugend und Medien in Deutschland. Eine kulturhistorische Studie*. Hg. posthum Matthias Rath und Gudrun Marci-Boehncke. Weinheim u.a. 2005.
- Kiefer, Bernd: „Ein Kapitel bürgerlicher (Fernseh-)Geschichte. Zur Wahlverwandtschaft von Walter Kempowski und Eberhard Fechner“. *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Hg. Lutz Hagedt. Berlin 2010. 261–274.
- Köhler, Klaus: *Alles in Butter. Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren*. Würzburg 2009.
- Kreuzer, Helmut: „Arten der Literaturadaption“ [1981]. *Literaturverfilmung*. Hg. Wolfgang Gast. Bamberg 1999. 27–31.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.
- Maiwald, Klaus: „Auf Abstand? Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff* und der Deutschunterricht“. *Literatur im Unterricht* 12/3 (2011): 219–232.
- Maiwald, Klaus: „... silberne Lyra auf rotem Hakenkreuz“. Die Bedeutung der Musik in Walter Kempowskis *Tadellöser & Wolff*“. *Blechtrommeln. Kinder- und Jugendliteratur & Musik*. Hg. Caroline Roeder. München 2012. 137–146.
- Mecklenburg, Norbert: „Faschismus und Alltag in deutscher Gegenwartsprosa“. *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Hg. Hans Wagener. Stuttgart 1977. 11–31.
- Momos [= Walter Jens]: „Von Folter und Verbrennung keine Rede“. *DIE ZEIT*, Nr. 20. 09.05.1975.
- Musial, Torsten: „Zum Film ‚Nachrede auf Klara Heydebreck‘. Welche Spuren hinterlässt ein Mensch?“ *Journal der Künste* v. 03.07.2017. 46–47. Website vom 08.10.2022, <https://www.adk.de/de/archiv/fundstuecke/index.htm?we%20objectID=59102>.
- Netenjakob, Egon: *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Berlin 1989.
- Preisendanz, Wolfgang: „Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit“. *Der Deutschunterricht* 27/3 (1975): 44–54.
- Schilly, Ute Barbara: „*Short Cuts* aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski“. *Text + Kritik* 169. 59–71.

- Schumacher, Julia: „Eberhard Fechner und die ‚Hamburger Schule‘. *Eberhard Fechner. Ein deutscher Erzähler*. Hg. Jan-Pieter Barbian und Werner Ruzicka. Essen 2018. 63–84.
- Seiderer, Ute: „Film und Fernsehen“. *Walter Kempowski Handbuch*. Hg. Carla Damiano, Andreas Grünes u.a. Berlin 2020. 254–265.
- Sichterhmann, Barbara: *Fernsehen*. Berlin 1994.
- ZDF (Hg.): *Kempowski / Fechner: Tadellöser & Wolff – Ein Kapitel für sich*. München 1979.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 00:46:40
- Abb. 2: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 01:18:01

- Abb. 3: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:19:40
- Abb. 4: Eberhard Fechner, *Tadellöser & Wolff*, Teil 1, 1:21:25

5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs *Shivers*

Günter Butzer

This is not my idea of a good time
Garbage

I. Die Humanisierung des Monsters

Die 1960er Jahre sind das Jahrzehnt, in dem das Horrorfilm-Genre eine tiefgreifende Transformation erfährt, die man als Wandel vom klassischen zum modernen Horrorfilm beschrieben hat.¹ Waren die von Universal und RKO in den 1930er und 1940er Jahren produzierten Werke und auch noch die SciFi-Horrorfilme der 1950er Jahre durch eine klare Dichotomie zwischen dem Menschlichen und dem Monströsen gekennzeichnet, die die Angleichung des Menschen ans Monster allenfalls als unterschwellige ironische Figuration erlaubte (im Kampf gegen das Monster wird der Mensch selbst monströs), so kann man in den 1960er Jahren von einer Humanisierung des Monsters sprechen. Mit Alfred Hitchcocks *Psycho* erscheint 1960 erstmals – sieht man von den expressionistischen Filmen der Weimarer Zeit ab – das menschliche Monster auf der Leinwand, das weder durch seine Entstehung (*Frankenstein*) noch durch seine Entstellung (*The Phantom of the Opera*) noch durch seine Herkunft (*Invasion of the Body Snatchers*) als solches zu erkennen ist. Es erscheint mithin der Mensch als psychologisches Monster, das in Gestalt des psychisch deformierten Serienmörders auftritt und das – um nur einige prägnante Beispiele zu nennen – in Figuren wie Norman

¹ So etwa bei Magistrale, *Abject Terrors*, Duchaney, *The Spark of Fear* und Phillips, *Dark Directions*. – James B. Twitchells *Dreadful Pleasures* widmet sich nicht, wie der Untertitel verspricht, der „Anatomy of Modern Horror“, sondern verfolgt die Geschichte der klassischen Horrorstoffe von Dracula, Frankenstein, Dr. Jekyll und Wolfman von ihren Anfängen bis in die frühen 1980er Jahre. Ähnlich undifferenziert geht John McCartys populäres Buch *The Modern Horror Film* mit dem Begriff des modernen Horrors um.

Bates (*Psycho*), seinem britischen Pendant Mark Lewis (in Michael Powells *Peeping Tom*, ebenfalls 1960), der Schlachter-Familie aus Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1975) und schließlich in den Slasher-Figuren der späten 1970er und 1980er Jahre – und in deren zahlreichen reflexiven bis parodistischen Varianten bis heute – das Horrorgenre dominiert.

Mit George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) wird die Grenze zwischen Mensch und Monster dann auch von der anderen Seite her eingeebnet: Nicht das Monster wird menschlich, sondern der Mensch wird monströs, und zwar in Gestalt des Zombies. Romeros Zombies sind keine menschlichen Monster, sondern monströse Menschen, die jenseits aller Voodoo-Mythologie den toten Menschen als ewigen Konsumenten in all seiner Monstrosität vorführen (nicht zufällig spielt Romeros zweiter Zombie-Film *Dawn of the Dead* in einer Shopping Mall). Auch der lebende Tote ist in seinem Erscheinungsbild nicht vom ‚normalen‘ Menschen zu unterscheiden, was bei Romero zu signifikanten Verwechslungen führt.² Beide Typen des modernen Horrorfilms – der Hitchcock- und der Romero-Typ – beschreiben demnach die Indifferenz von Mensch und Monster und verorten damit das Monströse genau dort, wo es von Anfang an hingehört hat: in der Mitte der menschlichen Gesellschaft.

Allerdings hat diese Transformation des Monströsen noch eine andere, vielleicht kann man sagen: eine Kehrseite, die fast gleichzeitig mit Hitchcocks *Psycho* auf den Plan tritt und doch in gewisser Weise schon als frühe *Psycho*-Parodie betrachtet werden kann. In Abgrenzung zum High-brow-Horror Hitchcocks entsteht nämlich dessen schäbiges Double in Gestalt des Exploitation-Horrorfilms, der nicht nur die psychologische Rationalität von *Psycho* subvertiert, sondern damit einhergehend auch eine Funktionsverschiebung auf den Weg bringt. Denn die schmutzigen Exploitation-Filme à la *Blood Feast* von Herschell Gordon Lewis aus dem Jahr 1963, die weder Rücksicht auf den Production Code noch auf den guten Geschmack der Rezipierenden nehmen (müssen), halten sich nicht, wie der traditionelle und moderne Horrorfilm, mit der Erzeugung von Schrecken oder Grauen auf, sondern exponieren das, was man als *graphic horror*,

² Paradigmatisch hierfür sind der Beginn des Films auf dem Friedhof, in dem die Protagonistin einen Zombie als Menschen erkennt, und der Schluss, in dem der letzte Überlebende der Belagerung von der Polizei als Zombie erschossen wird. Vgl. Romero, *Night of the Living Dead*, 00:06:21-00:07:16 u. 01:33:18-01:33:34.

splatter oder schlicht als *gore* bezeichnet, mit dem Ziel der lustvollen Erregung von Ekel.³

Bei den Debatten um die Wirkung von Horrorfilmen, die sich vor allem mit der Frage nach der Lust am Horror bzw. mit der ‚Angstlust‘ im Sinne des Psychoanalytikers Michael Balint⁴ beschäftigt haben, ist diese fundamentale Differenz zwischen Grauen und Ekel m.E. zu wenig berücksichtigt worden. Die elegante Schnitttechnik der Duschszene in *Psycho* (auf die bereits Lewis anspielt)⁵ läuft letztlich vor allem darauf hinaus, dass wir weder die Gewalt noch deren Resultat (den zerrissenen Körper) wirklich zu sehen bekommen, welche stattdessen in unserer Vorstellung erscheinen und so im Zusammenspiel von Wahrnehmung und Fantasie den Horroreffekt auslösen sollen. Im Gegensatz dazu zeigt uns *Blood Feast* annähernd alles: wie die Opfer getötet, zerlegt, zubereitet und serviert werden – also im Grunde das Handwerkliche bis Künstlerische des Horrors, das dann wieder in vereinfachter Form bei Romeros kannibalischen Zombies auftaucht und in Hoopers *Texas Chain Saw Massacre* mit seinen Räumen des Schlachtens und der Taxidermie voll zur Entfaltung gelangt. Der Slasher-Film ist – trotz seines Namens – davon so weit entfernt wie der Arthouse-Film vom Exploitation-Kino.⁶ Mit Filmen wie *Blood Feast* einher geht ein Wechsel der Dominante weg von der Spannung als narrativer Struktur im klassischen Horrorfilm und noch in vielen modernen Filmen des Hitchcock-Typs (wozu, wie bereits angedeutet, auch die Slasher-Filme im Anschluss an John Carpenters *Halloween* zu rechnen sind) und hin zu einer stärker auf Attraktionen im Sinne von Tom Gunning Konzept eines *Cinema of Attractions* ausgerichteten Ästhetik, die sich auf das Zeigen des Abstoßenden konzentriert.⁷ Es ist diese Tradition, an die, wie ich

³ Philippe Rouyer hat dem Thema eine eigene Studie mit dem schönen Titel *Le cinéma gore: une esthétique du sang* gewidmet und dabei *Blood Feast* als Initiationswerk herausgestellt, doch das Phänomen betrifft nicht nur den Horrorfilm, wie John McCartys Buch *Splatter Movies* nachdrücklich belegt. Zu Lewis vgl. auch Seeßlen/Jung, *Horror*, S. 255-258.

⁴ Vgl. Balint, *Angstlust und Regression*, und im Anschluss daran bspw. Seeßlen/Jung, *Horror*, S. 92-97.

⁵ Vgl. Lewis, *Blood Feast*, 00:01:41-00:02:04.

⁶ Und doch begegnen sich beide im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre: in den *Midnight Movies*, wo *Splatter*-Filme wie *Blood Feast* und *The Texas Chainsaw Massacre* neben experimentellen Filmen wie David Lynchs *Eraserhead* gezeigt wurden. Vgl. Hoberman/Rosenbaum, *Midnight Movies*, S. 214-251 u. 289f.

⁷ Vgl. dazu ausführlich den Aufsatz von Vonderau, „In the hands of a maniac“, der am Beispiel von *Blood Feast* argumentiert, sowie Gunning, „The Cinema of Attractions“, der dieses „less as a

im Folgenden zeigen möchte, Cronenbergs *Shivers* anschließt und dabei zugleich mit seiner spezifischen Ästhetik des Posthumanen die Grenzen des klassischen wie des modernen Horrorfilms überschreitet.

II. *They Came From Within*: Das posthumane Monster

Im skizzierten genregeschichtlichen Kontext hat Cronenberg seinen ersten kommerziellen Spielfilm veröffentlicht.⁸ *Shivers* entstand nach einer Reihe von Kurzfilmen und zwei experimentellen Langfilmen, die der Regisseur in der zweiten Hälfte der 1960er und den frühen 1970er Jahren gedreht hatte und gilt als einer der ersten kanadischen Horrorfilme überhaupt.⁹ Er wurde gefördert durch die Canadian Film Development Corporation (CFDC) und deswegen auch von dem kanadischen Filmkritiker Robert Fulford nicht nur als „perverse, disgusting“ verrissen, sondern zugleich als „a disgrace to everyone connected with it – including the taxpayers“ denunziert.¹⁰ Nicht zuletzt wegen des dadurch ausgelösten Skandals geriet *Shivers* zum bis dato erfolgreichsten Film, der von der CFDC finanziert wurde. Er wurde mit dem Canadian Film Award ausgezeichnet und war ein Publikumserfolg auf dem Festival von Cannes 1975,¹¹ zugleich

way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience“ (S. 57) und damit als exhibitionistisch statt voyeuristisch versteht. Zur Opposition von Exhibitionismus und Voyeurismus im Kino (und ihrer möglichen Verknüpfung) vgl. Gunning, „Now You See It“, S. 74f., sowie Rushton, „Early, classical and modern cinema“, S. 237ff., sowie bereits Metz, „The Imaginary Signifier“, S. 60-63. Vgl. auch Marcus Stigleggers Theorie des Films als „seduktives System“ in *Ritual & Verführung*, S. 35ff. u. pass.

⁸ Zur historischen Positionierung von Cronenbergs Filmen der 1970er und 1980er Jahre im Horrorgenre vgl. auch Dreibrodt, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 50-61, der jedoch mit seiner konsequenten Subjektivierung der Genrebestimmung – „Die Definition eines Horrorfilms bleibt also dem individuellen Angstempfinden oder der Angstlust des individuellen Kino- beziehungsweise Videokonsumenten überlassen“ (S. 53) – wenig zur Konturierung des modernen, viel weniger noch des postmodernen bzw. posthumanen Horrorfilms beiträgt.

⁹ Bereits 1974 erscheint Bob Clarks Stalker-Film *Black Christmas*, der als Vorläufer des Slasher-Genres à la *Halloween* gehandelt wird (vgl. Phillips, *Projected Fears*, S. 124). Zum Kontext des kanadischen Films, in dem *Shivers* entstanden ist, vgl. Handling, „Un Cronenberg canadien“.

¹⁰ Fulfords Kritik mündet in die Konklusion: „[...] if using public money to produce films like *The Parasite Murders* [d.i. *Shivers*, G.B.] is the only way that English Canada can have a film industry, then perhaps English Canada should not have a film industry“ (zit. nach Burrell, „The Physician as Mad Scientist“, S. 237).

¹¹ Vgl. Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 51.

bildet er den Beginn von Cronenbergs internationaler Karriere als Filmemacher, die zunächst – mit Werken wie *Rabid*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome* und *The Fly* – in den Bahnen von *Shivers* verlief. In Kanada wurde Cronenbergs erster Spielfilm 1975 unter dem Titel *The Parasite Murders* vorgeführt, der alternative Titel für den US-Markt lautete *They Came From Within*.¹² Damit wird das Neuartige des Horrorkonzepts bereits angedeutet: Es geht um das Monströse, das Teil des menschlichen Körpers ist, weshalb man in Bezug auf Cronenberg und einige andere Horror-Regisseure auch von *Body Horror* gesprochen hat – ein Begriff, den Cronenberg selbst ablehnt.¹³

II.1 Cool & Cosy: Zum visuellen Design von ‚Shivers‘

Das visuelle Design und seine Raumästhetik setzen den Film von Anfang an deutlich vom Horrorgenre ab. *Shivers* startet in seiner Pre-title-Sequenz als Werbefilm für eine moderne Wohnanlage im Stil eines Luxusdampfers (mit dem Namen *Starliner*) auf einer Insel am Rande von Montreal, die nicht nur das ideale Apartment für jeden Bedarf bietet, sondern zudem mit allem denkbaren Komfort – vom Restaurant und dem Gemischtwarenladen über das Delikatessengeschäft und die Boutique bis hin zum Friseur und zur Arztpraxis – ausgestattet ist, sodass man, wenn man nicht arbeitet, die Anlage im Grunde nicht verlassen muss. Diese

¹² Meteling (*Monster*, S. 196) versteht den US-Titel als Gegenentwurf zum SciFi-Horror der 1950er Jahre, für den paradigmatisch Jack Arnolds Film *It Came from Outer Space* aus dem Jahr 1953 firmiert. Die US-amerikanische Kino-Werbung für *They Came From Within* kündigt „Terror beyond the power of priest or science to exorcise!“ an und grenzt sich damit von William Friedkins skandalträchtigem Erfolgsfilm *The Exorcist* aus dem Jahr 1973 ab, den *Shivers* mit seinem Horrorkonzept zugleich überbieten bzw. überschreiten will. Vgl. das entsprechende Filmplakat: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shivers_\(1975_film\)#/media/File:Theycamefromwithin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Shivers_(1975_film)#/media/File:Theycamefromwithin.jpg) [letzter Aufruf: 05.07.2023].

¹³ Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass nach Linda Williams das Horrorgenre als Ganzes, neben dem pornografischen Film und dem Melodram, zum Bereich der *body genres* zu rechnen ist, die sie definiert als „genres whose non-linear spectacles have centered more directly upon the gross display of the human body“ mit dem Ziel eines „over-involvement in sensation and emotion“ (Williams, „Film Bodies“, S. 3 u. 5) auf Seiten der Rezipierenden. Verwandte Bezeichnungen in Bezug auf Cronenbergs Filme finden sich bei Oetjen/Wacker, die in ihrem gleichnamigen Buch von „organische[m] Horror“ (*Organischer Horror*, S. 11) reden, oder bei Pühler, der den Begriff „venereal horror“ (*METAFLESH*, S. 7) vorschlägt. Zum Konzept des *body horror* bei Cronenberg vgl. Dreibrod, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 119-126.

wird demnach als sozialer Mikrokosmos dargestellt, der sich durch Sauberkeit und Perfektion auszeichnet.¹⁴ In der ersten Sequenz nach den Credits verfolgen wir ein junges Paar zum Informationsgespräch mit dem Manager und nehmen dabei die Anlage in Augenschein: helle Räume mit großen Glasfenstern in kühlen, metallischen Farben (Blau, Silber) sowie in Weiß und Schwarz dominieren das Gebäude und heben das Reine, zugleich aber auch das Sterile dieser scheinbar perfekten Lebenswelt hervor, die an die lebensfeindliche Vollkommenheit utopischer bzw. dystopischer Raumentwürfe erinnert.¹⁵ Die Kamera unterstützt diese Ästhetik durch einen visuellen Stil, der als ‚kühl‘ bezeichnet wurde.¹⁶ Die Kadrierung betont die geometrischen Regelmäßigkeiten, die Räume sind gleichmäßig und oftmals vollständig ausgeleuchtet, die Einstellungen bevorzugen die distanzierende Totale oder Halbtotale (Abb. 1).¹⁷ In Kontrast zu diesem kühlen Design stehen die Innenräume der Apartments, die durch eine höhlenartige Gestaltung mit Fellen, Teppichen, Plüsch-/Stoffmöbeln und Pflanzen sowie warmen Farben wie Rot und hellem Grün den ebenso verzweifelten wie erfolglosen

¹⁴ Beard nennt dies einen „véritable microcosme des valeurs urbaines contemporaines dans une société qui s’embourgeoise“ mit einer „atmosphère de froideur propre et désinvolte“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 74). Die kühle Visualität einer dehumanisierten Perfektion hat Cronenberg aus seinen beiden experimentellen Langfilmen, *Stereo* und *Crimes of the Future*, übernommen.

¹⁵ Vgl. dazu Pühler, der unter Bezugnahme auf Le Corbusier und im Anschluss an Loidolt („Isolation und Kontrast“, S. 36-41) von einem „anonymen urbanen Lebensraum“ spricht, auf den „die unmenschlich-kalte Architektur“ hinweise, und die „Tödlichkeit eines geregelten und überrationalisierten Lebens“ (*METAFLESH*, S. 62 u. 69) diagnostiziert. Ähnlich bereits Riepe, *Bildgeschwürre*, S. 25. Zur Raumkonzeption in Cronenbergs Filmen vgl. auch Dreibrodt, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 100-106.

¹⁶ Vgl. Freeland, *The Naked and the Undead*, S. 87: „[...] he introduces a ‘cool’ horror, stemming from his films’ distinctive cinematography, settings, art design, music, dialogue, actors, and characters.“

¹⁷ Vgl. Barion/Naumann, „Hyperrealismus und Kälte“, S. 124f.: „Die eingesetzte Handkamera [...] verzichtet weitgehend auf Experimente und liefert dafür vorwiegend statische Bilder mit wenigen gelegentlichen Schwenks oder Zooms. Konventionelle, szeneninterne Montagetechniken bleiben aus, die Kamera wahrt eine beobachtende Distanz zum Geschehen. Allein bei Goreeffekten nähert sie sich dem menschlichen Körper an. [...] Ähnlich spartanisch wie die Kameraführung ist auch die Beleuchtung [...], bei der auf Dramatisierung beinahe gänzlich verzichtet wird. Vielmehr beschränkt sich die Szenenausleuchtung auf On-Screen-Lichtquellen. [...] Der dokumentarische Charakter des Frühwerks verdankt sich nicht zuletzt dieser simplen, ungeformten Lichtsetzung.“ – Im Einzelnen wird diese Beschreibung für *Shivers* noch zu differenzieren sein.

Versuch der meist vereinzelt und einsamen Bewohner signalisieren, der Sterilität der Wohnanlage so etwas wie Intimität abzugewinnen (Abb. 2).

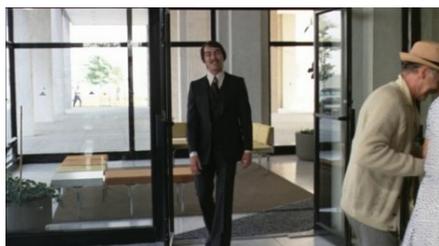


Abb. 1: Außenräume



Abb. 2: Apartment

In diese Ordnung hinein brechen völlig unvermittelt die Gewalt und der Tod: Durch harte intermittierende Schnitte wird eine Szene in die ruhige und freundliche Sequenz im wahrsten Sinne des Wortes eingeschnitten, die sich nicht nur inhaltlich von dieser absetzt, auch visuell und auditiv bedeutet sie einen radikalen Wechsel von Ruhe zu Bewegung, von Ordnung zu Chaos, Frieden zu Gewalt und vom Anorganischen zum Organischen.¹⁸ Ein Mann, der später als der Wissenschaftler Dr. Hobbes identifiziert wird und der die lustfördernden Parasiten gezüchtet hat, die sich in der Wohnanlage verbreiten, versucht seine Tat ungeschehen zu machen, indem er die erste befallene Person, seine promiskuitive Geliebte Annabelle, erwürgt, ihren Unterleib operativ öffnet, mit einer Säure übergießt und anschließend sich selbst tötet. Nahe Einstellungen, zahlreiche Schnitte in die Bewegung hinein und eine verwackelte Kamera suggerieren unter Wegfall der Musik und der dabei entstehenden Hervorhebung der Geräusche des Kampfs, von Keuchen und (unterdrückten) Schreien, eine Differenz von Außen und Innen, die deutlicher nicht sein könnte (Abb. 3). Hinter der hellen und freundlichen Fassade, so wird suggeriert, spielt sich der gewaltsame Exzess ab. Doch wer daraus schließen möchte, dass hier eine psychologische Dynamik am Werk ist, die dem kontrollierenden Bewusstsein das anarchische Unbewusste entgegenstellt, geht fehl – zumindest was die visuelle Ästhetik betrifft. Zwar zitiert die Szene mit Kameraführung und Schnitt ästhetische Verfahren des

¹⁸ Vgl. Cronenberg, *Shivers*, 00:02:49-00:05:00. – Der Film wird im Folgenden im fortlaufenden Text mit der Sigle ‚S‘ nachgewiesen.

Horrorfilms (Näheres dazu unten), die innere Räumlichkeit bleibt jedoch ebenso aseptisch wie im Eingangsbereich der Wohnanlage, ja sie erinnert nicht zufällig mit dem auf dem Tisch ausgestreckten, weitgehend unbekleideten Körper, der OP-Maske und dem Skalpell vor weißem Hintergrund an einen Operationsaal (Abb. 4).¹⁹ Der Tod ist demnach ebenso klinisch keimfrei wie das Leben im *Starliner*.



Abb. 3: Kampfszene



Abb. 4: Operation

II.2 Der Parasit – zwischen shock cuts und gore, Phallus und Kot

Indessen existiert noch eine weitere, nun nicht mehr räumlich lokalisierte visuelle Dimension des Films, die ins Zentrum von Cronenbergs Horror-Konzept führt. Denn *Shivers* konfrontiert die bislang behandelten harten, kühlen, anonymen, geometrisch dominierten Räume mit dem weichen, organischen, pulsierenden menschlichen Körper, sodass man von einer „juxtaposition of warm flesh and bright steel“²⁰ sprechen kann; die höhlenartigen Wohnungen stellen in diesem Konzept gewissermaßen die Schwellenorte zwischen Innen und Außen dar und vermitteln zwischen der toten Ordnung und dem lebendigen Chaos. In der Eingangssequenz ist dieses warme Fleisch noch nicht zu sehen, es ist noch dem ‚glänzenden Stahl‘ des Skalpells – *caméra-scalpel* statt *caméra-crayon* – unterworfen und wird erst sichtbar, als die erste Figur, eine Frau mittleren Alters, im Wäschekeller von dem Parasiten aus der Trommel einer Waschmaschine heraus

¹⁹ Serge Grünberg hat in diesem Zusammenhang von einem „regard médical, chirurgical“ und einem „style, qualifié de *froid* ou de *chirurgical*“ (David Cronenberg, S. 29 u. 37) bei Cronenberg gesprochen.

²⁰ Thomson, *A Biographical Dictionary of Film*, S. 159 (hier mit Bezug auf *Dead Ringers*). Vgl. Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 75, der einen „contrast between ‘hard’ and ‘soft’“ konstatiert.

angefallen wird. Diese Szene ist als typische Horrorszene mit *suspense* und *shock cut* gestaltet:²¹ Wir wissen, dass sich der Parasit irgendwo im Keller befindet und erwarten sein Erscheinen mit Spannung, das sich in einem plötzlichen Akt des Angriffs ereignet, der als harter Schnitt mit anschließender Naheinstellung auf das Gesicht der Frau gezeigt wird, an das sich der Parasit geheftet hat (Abb. 5).



Abb. 5: *shock cut*



Abb. 6: *gore*

Der Parasit ist auch der Agent des *gore* im Film, sofern er einerseits selbst viszerale Eigenschaften besitzt und andererseits direkt (durch Befall) oder indirekt (durch Gewalttaten der Infizierten) blutige Szenen herbeiführt. Nur letztere werden jedoch in klassischen Splatter-Einstellungen präsentiert – insbesondere als Kämpfe zwischen denjenigen, die bereits vom Parasiten befallen sind, und denjenigen, die sich noch dagegen wehren (Abb. 6). Der Ekel entsteht dabei zum einen durch die visuelle Gestalt des Parasiten selbst, der das amorphe Aussehen eines primitiven Organismus besitzt, welcher zwischen Phallus und Kot – also zwischen sexuellem Begehren und Ekel erzeugendem Abjekt²² – changiert (Abb. 7); zum andern

²¹ Zu Letzteren vgl. Diffrient, „A Film Is Being Beaten“, der den *shock cut* dem klassischen *suspense*-Horror gegenüberstellt, aber zugleich konzidiert, dass sich beide oftmals ergänzen: „Suspense is associated with atmospheric thrillers, whose expressionistic latticework of light and shadow suggests an apparatus more smoke-and-mirrors than blood-and-guts. Shock-filled works bring images of murder out of fog into light, and supposedly lack the lyrical abstraction and subtlety of tone found in more restrained and suggestive films. Nevertheless, as *The Birds* tagline [‘SUSPENSE and SHOCK beyond anything you have ever seen or IMAGINED’, G.B.] emphasizes, shock and suspense breathe the same poisoned air and ‘are complementary, not contradictory terms’“ (S. 80f.).

²² „Les parasites sont évocateurs à souhait, suggérant en même temps le phallique et le scatologique“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 73).

durch sein orales Austreten aus dem Körper, das als blutiges Erbrechen dargestellt wird (Abb. 8).²³



Abb. 7: Der Parasit zwischen Phallus und Kot



Abb. 8: Blutige orale Ausscheidung

Mit diesem ambigen Wesen treibt der Film sein ironisches Spiel, indem er es (a) an der Grenze des menschlichen Körpers – also auf der Haut und unter der Haut – positioniert, (b) den (weiblichen) Körper genital penetriert (was nur einmal geschieht und nicht gezeigt wird) oder (c) zumeist in oraler Übertragung von Körper zu Körper wandern lässt. Dabei ist die Aufpfropfung auf der Haut, zumeist im Gesicht, die nur auf den ersten (filmischen) Blick den Tod der befallenen Person herbeiführt, offenbar nur der Beginn der oralen Penetration, die zur Aufnahme des Parasiten in den Körper und anschließend zur Transformation des Körpers führt – nicht von dessen Äußerem, sondern von dessen inneren Funktionen. Das Entscheidende vollzieht sich in dieser Spielart des Horrors also nicht auf der Außenseite des Körpers, der beschädigt, entstellt und deformiert wird, sondern in seinem Innerem. Dazu braucht es eine eigene Ästhetik, die allerdings nicht einfach das Innere des Körpers sichtbar macht – das wäre der klassische *gore*-Ansatz –, sondern die mit Anzeichen und Kontakten arbeitet.²⁴

²³ Zugleich wird der Parasit aber auch frühzeitig parodiert, indem der Film Nahrungsmittel als visuelle Analogien präsentiert (S, 00:14:49, 00:43:42, 00:49:56, 00:53:07). Zur Korrelation von Essen, Ausscheidung und Sexualität in *Shivers* vgl. Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 43f., sowie, auf psychoanalytischer Grundlage, Reichert, „Köstliche Schauer“, S. 77-79, und daran anschließend Pühler, *METAFLESH*, der in Bezug auf die Infizierten von einem lustvollen „Akt des Einverleibens“ redet, der dem „erotische[n] Verschlingen“ (S. 88) entspreche.

²⁴ Arno Meteling sieht hier denn auch die grundsätzliche Differenz von Cronenbergs Körperästhetik zu derjenigen des Splatterfilms: „Statt einer Gewalt, die im Spatterfilm blutig und in

II.3 Körperzeichen und Körperdramen

Bekanntlich hat der Zeichenbegriff seinen Ursprung in der Medizin, wo er nicht als arbiträres Zeichen im Sinne von sprachlichen und anderen Symbolsystemen verwendet wird, sondern als indexikalisches Zeichen, also als sichtbares Symptom von unsichtbaren Vorgängen, die sich im Inneren des Körpers abspielen. Indexikalische Zeichen stehen, so Peirce, in einem kausalen oder zumindest faktualen Zusammenhang mit den Objekten, auf die sie verweisen, und werden insofern als Anzeichen von etwas interpretiert, das sich selbst der Wahrnehmung entzieht.²⁵ Wenn also Cronenberg in einem Interview sagt: „I'm really saying that the inside of the body must have a completely different aesthetic“,²⁶ so propagiert er damit nicht das Eindringen der Kamera ins Körperinnere, wie das die bildgebenden Verfahren in der Medizin und im Film auf je eigene Weise praktizieren, sondern verweist auf eine indexikalische Ästhetik, die die Körpervorgänge und deren Funktionalität symptomatologisch sichtbar macht.

Dies geschieht in *Shivers* einerseits durch die Veränderung der Körperoberfläche (wobei hier Tricktechnik und Ästhetik zusammenfallen: der Trick ist gewissermaßen die Ästhetik), andererseits durch die Neubesetzung der körperlichen Kontaktzonen (das eine Mittel erzeugt *strangeness*, das andere Ekel). Ein prägnantes Beispiel für das Erstere stellt die Szene dar, in der sich der Geschäftsmann Nick Tudor im Bett befindet und mit einer Mischung aus Angst, Neugier und Lust den Bewegungen des Parasiten in seinem Abdomen nachspürt (Abb. 9, vgl. S, 00:31:26-00:32:26).

Detailaufnahme in den Körper des Opfers eindringt, stößt in allen Filmen Cronenbergs der menschliche Körper selbst etwas in die Welt, das zum Ausbruch blutiger Gewalt führt“ (*Monster*, S. 178). „Le but véritable était de montrer l'immontrable“, kommentiert Cronenberg in einem Interview (Beard/Handling/Véronneau, „Entretien avec David Cronenberg“, S. 24).

²⁵ Wobei der Horrorfilm generell auf allen Ebenen die indexikalischen Zeichen bevorzugt, indem er metonymische statt symbolische Bilder, lautliche statt lexikalische Sprache, Geräusche statt Musik bzw. dissonante Musik als Geräusch verwendet. Zum indexikalischen Zeichenbegriff vgl. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 65, der von einer „existentiellen Relation“ des indexikalischen Zeichens zu seinem Objekt spricht und explizit u.a. auf Krankheitssymptome als Beispiel verweist. Ausführlicher zum indexikalischen Zeichen vgl. Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 185-192, zur medizinischen Semiotik vgl. Barthes, „Sémiologie et médecine“.

²⁶ Billson, „Cronenberg on Cronenberg“, S. 5.



Abb. 9-10: The aberrant pregnancies of body horror

Der Parasit, der von Nick als fremdes Organ im eigenen Körper wahrgenommen und als „boy“ angesprochen wird, bewegt sich im Bauchraum der Figur und verursacht ihr offensichtliche Schmerzen, die jedoch von Lust nicht klar zu trennen sind. Die körperliche Gestik, die daraus resultiert, ist keine willkürliche, sondern, dem indexikalischen Zeichenkonzept entsprechend, eine kausal induzierte, die in bestimmten Pathosformeln resultiert, welche die Indifferenz von Schmerz und Lust anzeigen. In der Fortsetzung der Szene ist die zentrale Pathosformel eindeutig als Geburtswehen gestaltet (Abb. 10): Etwas beult den Bauchraum der Figur an verschiedenen Stellen aus und indiziert dadurch ein ‚neues Leben‘, das sich im schwangeren Körper des Mannes herangebildet hat. Dabei sind drei Aspekte von Interesse: 1.) verweist die Szene auf die „aberrant pregnancies of body horror“,²⁷ die Lebensformen ausbrüten, welche weder biologisch vorgesehen noch medizinisch korrekt lokalisiert sind – ‚aberrant‘ meint eben diese medizinisch ‚falsche‘, weil untypische Lokalisation von Organen – und darüber hinaus auf eine ungewöhnliche, nicht minder aberrante Weise geboren werden. 2.) belegt die Szene die Permeabilität der Gendergrenze, die Carol Clover als typisch für das Horrorgenre als Ganzes postuliert²⁸ und die hier durch den gebärenden Mann, der im

²⁷ Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 36. – Mary B. Campbell spricht von einer „parody of pregnancy and birth“ („Biological Alchemy“, S. 338).

²⁸ Clover konstatiert zunächst für den Slasherfilm „that gender is less a wall than a permeable membrane“ und schließt dann daraus ganz allgemein: „[...] the root experience of horror is sex blind“ (Clover, „Her Body, Himself“, S. 208f.). Diese Auflösung der Gendergrenzen sowohl im Film als auch in seiner Rezeption entspricht Julia Kristevas Horrortheorie, in der Horror als Gefährdung der (Geschlechts-)Identität durch Abjektion verstanden wird, da das Abjekte etwas im Wortsinn verkörpert, das auf eine Beziehung vor der Subjektconstitution verweist: „[The abject] takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away – it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone

Film als toxisch maskulin codiert ist, auf besonders plakative Weise überschritten wird. Denn während sonst – auch bei dieser Figur – der Parasit vor allem über den Mund austritt, erfolgt hier die Geburt tatsächlich über eine Öffnung des Bauchraums (Abb. 11), die nur sehr kurz als Resultat gezeigt wird, aber doch sehr deutlich die berühmte Chestburster-Szene in Ridley Scotts *Alien*-Film vorwegnimmt, wo das aberrante Wesen aus dem Brustraum des Astronauten hervorbricht (Abb. 12).²⁹ „Becoming strange is often the same here as becoming woman“, schreibt Linda R. Williams,³⁰ wobei zumindest in dieser Szene *strangeness* eher in der ambigen Geschlechter-Codierung als in einer tatsächlichen Transformation zu suchen ist. 3.) haben wir es in dieser Szene ganz offensichtlich mit einem Körperdrama im Sinne Michail Bachtins zu tun: Der Körper der Figur wird ausgeweitet und verformt, er beult sich aus und bringt etwas auf ungewöhnliche Weise hervor.³¹ Gerade die aberrante Geburt stellt in Bachtins Konzept des Körperdramas eine zentrale Figuration dar, wie er anhand der Geburt des Helden in Rabelais' *Gargantua* ausführt (die nach einigen Irrwegen durch den Körper schließlich über das linke Ohr erfolgt).³²

through death (of the ego)“ (*Powers of Horror*, S. 15). Barbara Creed hat daran anknüpfend den Horrorfilm als „work of abjection“ or „abjection at work“ („Horror and the Monstrous-Feminine“, S. 71) bezeichnet. Peter Hutchings kommt im Anschluss an Gilles Deleuzes Masochismustheorie zu einem ähnlichen, allerdings weniger radikalen Schluss, wenn er Horror als „a feminizing experience“ („Masculinity and the Horror Film“, S. 91) für den männlichen Zuschauer beschreibt.²⁹ Die Vorbild-Funktion der Szene aus *Shivers* für *Alien* postuliert Cronenberg selbst in einem Interview, vgl. Pühler, *METAFLESH*, S. 71. Vgl. auch Meteling, *Monster*, S. 199, sowie Riepe, *Bildgeschwüre*, S. 21.

³⁰ Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 38. – Shaviro beschreibt Cronenbergs Programm generell als Auflösung kultureller Oppositionen: „New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical“ (*The Cinematic Body*, S. 130).

³¹ Vgl. Bachtin, „Die groteske Gestalt des Leibes“, S. 16f. Zur Relevanz von Bachtins Konzept des grotesken Körpers für Cronenbergs Ästhetik vgl. Papenburg, *Das neue Fleisch*, die allerdings nicht näher auf *Shivers* eingeht (was mit ihrem vornehmlichen Verständnis des Grotesken als Mensch-Maschine-Koppelung zusammenhängt).

³² Vgl. Rabelais, *Gargantua*, S. 67/69.



Abb. 11: Parasitengeburt in *Shivers*

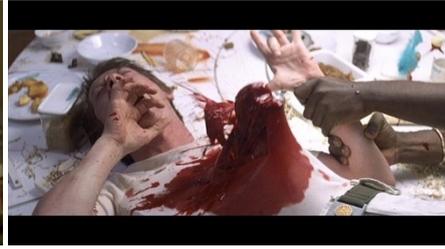


Abb. 12: Chestbuster-Szene in *Alien*

Das groteske Körperkonzept, das sich aus diesen Dramen ergibt, spielt auch für *Shivers* eine wichtige Rolle, zumal es von Bachtin nicht nur und nicht einmal primär als Schema von Einzelkörpern konzipiert, sondern in erster Linie auf den Austausch und die Koppelung von Körpern ausgerichtet ist – bis hin zur Konstitution von grotesken Kollektivleibern. Bei Cronenberg bildet nun der Parasit das Medium dieses Austauschs. Er penetriert den Körper durch verschiedene Öffnungen (hauptsächlich die Vagina und den Mund), nistet sich ein, vermehrt sich und tritt über das Abdomen oder den Mund wieder aus, wird im Kuss weitergegeben und bewirkt erhebliche physiologische Veränderungen, die sich in abnormen Verhaltensweisen ausdrücken (s. dazu unten).³³ Auf diese Weise verbindet der Parasit die Körper und stellt eine organische Beziehung zwischen ihnen her. Eine Kommunikation, die mentale Zustände und Prozesse voraussetzt, findet in dieser rein biologischen Beziehung nicht mehr statt – weder verbal noch a-verbal. Sie erschöpft sich vielmehr, wie Serge Grünberg es formuliert, in der Kontamination.³⁴ Insofern ist der Kuss als einer der wichtigsten Übertragungswege nicht mehr erotisch, sondern epidemisch codiert.³⁵ Denn die Beziehung der Organe stellt der Parasit jenseits des Willens und des Wissens der Personen her, die als Wirte fungieren; er erlangt dadurch virale Qualitäten, weil er sich offensichtlich

³³ Serge Grünberg führt die Art der Vermehrung und Verbreitung des Parasiten auf Freuds Beschreibung kindlicher Empfängnisfantasien zurück und nennt die „conception par la bouche, conception cloacale“ und die „reproduction unisexuée“ als Beispiele, denen eines gemeinsam ist: sie werden vom Zuschauer als ekelregend empfunden. Vgl. Grünberg, *David Cronenberg*, S. 75.

³⁴ „La communication se résume en *contamination*“ (Grünberg, *David Cronenberg*, S. 74).

³⁵ Campbells Bezeichnung der Parasitenverbreitung als „Kissing Disease *par excellence*“ („Biological Alchemy“, S. 338) geht insofern an der Sache vorbei, als die Kontamination keinen Nebeneffekt des Begehrens mehr darstellt. Näheres dazu weiter unten in diesem Abschnitt.

in seinen Wirtskörpern vermehrt und auf diese Weise letztlich alle Bewohner der Wohnanlage befällt, um am Ende von diesen nach Montreal und von dort in die Welt hinausgetragen zu werden. Doch der Parasit nutzt den menschlichen Körper nicht nur zur Subsistenz und zur Fortpflanzung, er übernimmt auch dessen Kontrolle und unterwirft ihn seiner Funktionalität – ein klassisches Horrormotiv, wie es etwa in den *Body Snatcher*-Filmen seit den 1950er Jahren ausgeführt wird.³⁶ Er geht aber auch insofern über diese hinaus, als er einen kollektiven Gesamtkörper entstehen lässt, der einem einzigen Antrieb folgt: dem Exzess.

II.4 *The Road of Excess*

Einen speziellen, bislang vernachlässigten Raum außerhalb des *Starliners* stellt das Arbeitszimmer der beiden Forscher Linsky und Hobbes dar, in dem der inzwischen tote Hobbes seine Spuren in Form von Glasbehältern mit wirbellosen Kleinlebewesen und von ans Regal gepinnten Sinnsprüchen hinterlassen hat. Sein verbliebener Kollege Linsky, der das Treiben seines Partners angeblich erst vor Kurzem aufgedeckt hat, haust in diesem unordentlichen, mit Papieren, Essensresten und anderem Kram vermüllten Raum und erklärt dem Arzt der Wohnanlage Roger St. Luc, dass Hobbes, ein klassischer *mad scientist*,³⁷ seinen geheimen Aufzeichnungen nach einer Mission gefolgt sei. Der Mensch, so lautet Hobbes' Philosophie in der Version Linskys, „is an animal that thinks too much. An over-rational animal that's lost touch with its body and its instincts“ (S, 00:36:39-00:36:45). Die Erzeugung des Parasiten, die vorgeblich dazu diene, dass dieser jedes beliebige menschliche Organ nachbilden, ersetzen und dadurch Transplantationen überflüssig machen, mithin ein unerschöpfliches Ersatzteillager bei menschlichen Organausfällen darstellen würde, hatte insgeheim einen ganz anderen Zweck: Als „a combination of aphrodisiac and venereal disease“

³⁶ Bislang existieren m.W. vier Filme, die diese Thematik einer unsichtbaren Übernahme menschlicher Körper durch extraterrestrische Wesen behandeln: *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 (Regie: Don Siegel), das Remake desselben Titels von 1978 (Regie: Philip Kaufman), Abel Ferraras *Body Snatchers* aus dem Jahr 1993 und schließlich Robert Rodriguez' *The Faculty* von 1998. In eine andere Richtung geht der klassische, von Val Lewton produzierte Horrorfilm *The Body Snatcher* aus dem Jahr 1945 unter der Regie von Robert Wise, der eine Adaption der gleichnamigen Stevenson-Erzählung darstellt.

³⁷ Zum *mad scientist* bei Cronenberg und dessen kanadischem Kontext vgl. Burrell, „The Physician as Mad Scientist“ (zu *Shivers* S. 236f.).

dient er dem Ziel „to turn the world into one beautiful, mindless orgy“ (S, 00:36:55-00:37:02). Körper und Instinkte bilden mithin den Angriffspunkt des Parasiten, der sich damit nicht im Feld des Psycho-Horrors, sondern in demjenigen des Body Horrors bewegt. Nicht das Unbewusste, sondern die Instinkte sollen befreit werden, und das geschieht nicht über das Begehren, sondern über den Exzess. „The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom“ (S, 00:15:41), lautet das ebenso programmatische wie ironische Zitat William Blakes, das Hobbes ans Regal seines Büros geheftet hat. Kritisch betrachtet, dient der Parasit in *Shivers* demnach als Vehikel der Dehumanisierung, das den infizierten Charakteren jegliche emotionale, rationale und moralische Komplexität raubt und sie – mit einer prägnanten Formulierung Murray Smiths – in „mere sex zombies“³⁸ verwandelt.

Entsprechend negativ ist das ‚erotische‘ Konzept des Films aufgenommen worden. Der kanadische Filmkritiker Robin Wood, dessen Theorie des Horrorfilms auf der Annahme beruht, dass dieser die von der Gesellschaft verdrängte und unterdrückte sexuelle Energie in Gestalt des Monströsen zur Darstellung bringe,³⁹ betrachtet *Shivers* als einen misslungenen Film über sexuelle Befreiung, denn Cronenbergs behandle diese „with unmitigated horror“, und fährt fort: „The entire film is premised on and motivated by sexual disgust.“⁴⁰ Der Film *erzählt* demnach aus der Sicht Woods die parasitenbedingte Befreiung von

³⁸ Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 72.

³⁹ Vgl. Woods vielfach rezipierten und in unterschiedlichen Versionen veröffentlichten Aufsatz „The American Nightmare“, in dem er postuliert: „[...] the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emergence dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter for terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression“ (S. 68). – Shaviro hingegen lehnt „the negative hypotheses of repression and hysterical conversion“ (*The Cinematic Body*, S. 132) für Cronenbergs Filme schlechthin ab und wendet sich explizit gegen Woods psychoanalytische Horrortheorie, wenn er schreibt: „Monstrosity is not the consequence of denial in Cronenberg’s films. The reverse is more nearly the case“ (ebd.).

⁴⁰ Wood, „An Introduction to the American Horror Film“, S. 216; vgl. Wood, „Un point de vue dissident sur Cronenberg“. Oetjen/Wacker verstehen den Film ganz im Sinne Woods, aber ohne dessen kritischen Vorbehalt als Propagierung sexueller Befreiung: „Der liberalisierte Sex ermöglicht den Menschen, ihre Sexualität nach ihren Veranlagungen auszuleben. [...] Der Parasit muß als Chiffre für die vom zivilisierten Menschen verdrängte Sexualität und Gewalt betrachtet werden“ (*Organischer Horror*, S. 41 u. 45). Shaviro hingegen konstatiert m.E. zu Recht: „The film neither idealizes nor condemns these transgressive movements of physical violation and orgiastic excess“ (*The Cinematic Body*, S. 134).

sämtlichen Formen der Triebunterdrückung, er *zeigt* dies jedoch auf eine ekelerregende Weise, die diese Befreiung nicht als wünschenswert, sondern als abscheulich präsentiert. Zwei Aspekte sind hier besonders hervorzuheben: Zum einen tritt ungehemmte Sexualität in *Shivers* – mit einer Ausnahme, über die noch zu sprechen sein wird – immer als sexualisierte Gewalt in Erscheinung.⁴¹ Die Verbreitung des Parasiten vollzieht sich ebenso wie das von ihm induzierte Sexualverhalten in gewalttätigen Überfällen – egal, ob es sich zwischen Ehepartnern, Liebespaaren, Bekannten oder einander fremden Menschen abspielt, und egal, ob es von Männern, Frauen oder Kindern bzw. Jugendlichen ausgeht, und schließlich auch egal, ob es hetero- oder homosexuell ausgerichtet ist.⁴² Ihr Sexualverhalten ist allein auf Reproduktion des Parasiten hin orientiert, denn bei der Ausübung der sexualisierten Gewalt – und das wäre der zweite Aspekt – zeigen die von den Parasiten befallenen Menschen keinerlei Lustgefühl.⁴³ Vielmehr agieren sie wie ferngesteuerte Zombies („sex zombies“ im Sinne Murray Smiths), die das tun, wofür sie biologisch programmiert sind, nämlich zur Verbreitung des

⁴¹ Beard spricht von Cronenbergs „violation des codes gouvernant la sexualité et la violence“ („L'esprit viscéral“, S. 74), ohne jedoch deren Korrelation zu berücksichtigen. Für Meteling ist die Sexualität in den Filmen Cronenbergs der „Treibsatz, der die Gewalt auslöst“ (*Monster*, S. 189), und bereits Bronfen nennt den Schluss des Films ein „Fest zerstörerischer *jouissance*“ („Die künstliche Gebärmutter“, S. 660).

⁴² Vgl. die weitreichende Beobachtung Campbells: „In Cronenberg's tangled weave of sexual profligacy, epidemic disease, and gender-oriented transformation, a causal sequence can be inferred: it is as if the libidinal unleasings occasioned by the new diseases led inevitably to a blurring of sexual identity, as if the logic of intercourse concluded in the erasure of difference“ („Biological Alchemy“, S. 339).

⁴³ Das ignoriert Pühler, wenn er von einem durch den Parasiten hervorgerufenen „vollkommen lust- und körpergesteuerte[n] Medienwechsel“ und einem „unkontrollierbare[n] Lustwahn“ (*METAFLESH*, S. 73) schreibt. Trotz der gemeinsamen lacanistischen Basis kommt Riepe zum entgegengesetzten Resultat, das dem Film wesentlich besser gerecht wird: „Seine [Cronenbergs, G.B.] vom Parasiten infizierten Bewohner sind im psychoanalytischen Sinne *wunschlos*: Sie haben *kein Begehren*. Bei den Lust-Zombies gibt es daher keinen Triebverzicht, sondern nur den zügellosen Willen zu unmittelbarer *Befriedigung*“ (*Bildgeschwüre*, S. 26). Entsprechend konstatiert Riepe, dass „die vermeintliche Entfesselung“ der Sexualität in *Shivers* „bereits nicht mehr im eigentlichen Sinne sexuell ist“, und spricht von einem „nicht-sexuelle[n] Genießen“ und einer „merkwürdigen *Aufhebung des Sexuellen*“ (ebd., S. 27f.), die er auf einen Paradigmenwechsel von der Psychoanalyse zur Naturwissenschaft zurückführt. In eine ähnliche Richtung geht Shaviro, wenn er über Cronenbergs Körperkonzept schreibt: „Bodily affections are not psychoanalytic symptoms to be deciphered; they actually *are*, in their own right, movements of passion“ (*The Cinematic Body*, S. 129).

Parasiten beizutragen. Von einer ‚schönen, unbekümmerten Orgie‘, die Hobbes prophezeit hat, ist in der Darstellung des Verhaltens der Infizierten nur wenig zu sehen.

III. Cronenbergs Ästhetik des posthumanen Horrors

III.1 Simply a matter of perspective

Im Hinblick auf die Verknüpfung von Horror und Erotik, wie sie in den 1970er Jahren im Film prosperierte und entsprechend ausgebeutet wurde, hat *Shivers* offenbar wenig zu bieten. Wenn dennoch von verschiedenen Seiten, nicht zuletzt von derjenigen des Regisseurs selbst, von einer Faszination am Gezeigten (nicht am Erzählten!) die Rede ist – „It’s not disgust. It’s fascination“, sagt Cronenberg in einem Interview⁴⁴ –, muss diese auf einer anderen Ebene und damit jenseits des wie immer gearteten sexuellen Begehrens liegen.⁴⁵ Dies geht nicht ohne einen fundamentalen Perspektivwechsel ab und provoziert die Frage, was genau es eigentlich bedeutet, wenn Cronenberg behauptet: „Je m’identifie aux parasites“?⁴⁶ Zunächst impliziert dies den Wechsel in eine posthumane Position, in der der Mensch nicht das Zentrum bildet, sondern das figurale Geschehen lediglich einen narrativen Kontext für die visuelle Erfahrung des Andersartigen abgibt. In diesem Sinne schreibt Murray Smith: „*Shivers* cleaves to a purer fascination with its horrific subject-matter, and diminishes our sympathy for the human.“⁴⁷ Die fehlende Empathie, von der bereits die Rede war, wäre somit nicht nur innerhalb des Films zu verorten, sondern zugleich ein Teil seines Wirkungskonzepts: die Reduktion der Sympathie für das Humane als Voraussetzung für die Erregung der Faszination für das Posthumane.

Doch warum sollte dieses Posthumane in Gestalt des phallisch-skatologischen Parasiten überhaupt eine Faszination auf das Publikum ausüben? Einen Hinweis

⁴⁴ Billson, „Cronenberg on Cronenberg“, S. 5.

⁴⁵ Riepe spricht in Bezug auf die vom Parasiten Infizierten von einem „Akt der asexuellen Reduplikation“, der die Bewohner des *Starliner* zu „identische[n] Klonen“ werden lasse, „was gleichbedeutend ist mit dem Verschwinden des Begehrens und des auf der Sexualität basierenden Geschlechterverhältnisses“ (*Bildgeschwürre*, S. 29). Tatsächlich reduplizieren sich allerdings nicht die Menschen, sondern der Parasit, woraus erst die posthumane Ästhetik Cronenbergs entsteht.

⁴⁶ Beard/Handling/Véronneau, „Entretien avec David Cronenberg“, S. 28.

⁴⁷ Smith, „(A)moral monstrosity“, S. 73.

darauf gibt Forsythe, die zurückgewiesene Geliebte des Protagonisten St. Luc, die nach ihrem Befall mit dem Parasiten, aber noch vor dessen Outing (in beiderlei Bedeutung des Wortes) zu St. Luc sagt: „Everything is erotic, [...] even old flesh is erotic flesh, a disease is the love of two alien kinds of creatures for each other, even dying is an act of eroticism“ (S, 01:12:16-01:12:44).⁴⁸ Mit dieser Behauptung befindet sie sich in einem diskursiven Feld, das nicht zuletzt von Georges Bataille abgesteckt wurde, dessen gesamtes literarisches und theoretisches Œuvre der Verbindung von Erotik und Tod gewidmet ist und der in seinem zentralen Werk *L'Érotisme* postuliert: „[...] l'excès d'où la reproduction procède et celui qu'est la mort ne peuvent être compris que l'un à l'aide de l'autre.“⁴⁹ Das Exzessive und damit auch Transgressive verschränkt nach Bataille das Erotische als grenzenlose Verausgabung mit dem Tod – und damit auch mit der Gewalt, die er als geheimes Zentrum beider Phänomene ausmacht.⁵⁰

Wenn Barbara Creed schreibt: „Cronenberg's bodies are always the site of both horror and pleasure“,⁵¹ so gilt das kaum für die Figuren des Films, die den abnormen körperlichen Vorgängen oftmals eher mit Staunen, Neugier und Angst als mit Lust begegnen, und auch der Regisseur selbst nimmt, wie zitiert, vor allem das Moment der Faszination für sich in Anspruch – wobei man jedoch, mit Forsythe und Bataille, auf eine wesensmäßige Beziehung von Ekel und Faszination hinweisen könnte. So spricht Bataille, ganz im Sinne der zitierten Aussage Forsythes, von einer „domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité“, die sich „par des glissements“ herausgebildet habe und in der die Verknüpfungen zwischen den Elementen sehr spürbar sind, um dann emphatisch zu folgern: „La sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre

⁴⁸ Meteling bezeichnet die Aussage Forsythes als „Manifest des Parasiten“ (*Monster*, S. 194) und begreift die Rede Forsythes als Prosopopöie, mit der „die Krankenschwester dem Parasiten Gesicht und Stimme“ verleiht „bis zum schockhaften Ende der Apostrophe, als der Parasit sich in einer extremen Großaufnahme tatsächlich im geöffneten Rachen von Forsythe selbst zeigt und aus dem weit geöffneten Mund herausschaut“ (ebd.). Entsprechend versteht Meteling generell die Erfindungen in den Filmen Cronenbergs als „etwas ungeplant Neues, das eine eigene Intelligenz besitzt, eigene Pläne verfolgt und damit seine eigene Ordnung gewaltsam gegen die etablierte behaupten muss“ (ebd., S. 183f.). Statt von Behauptung wäre allerdings nicht nur in Bezug auf *Shivers* vielmehr von Durchsetzung zu sprechen. Ob man deshalb gleich von einem „somatischen Willen[] zur Macht“ (ebd., S. 188) reden muss, sei dahingestellt.

⁴⁹ Bataille, *L'Érotisme*, S. 48.

⁵⁰ Vgl. Bataille, *L'Érotisme*, S. 48, 58 u. pass.

⁵¹ Creed, „The naked crunch“, S. 85.

avec la multitude inépuisable des êtres“.⁵² Tatsächlich ist aus einer biologischen Perspektive der Tod nicht das Ende, sondern ein Prozess der organischen Dekomposition, der neues Leben ermöglicht. Wenn Forsythe also sagt: „Everything is erotic, [...] a disease is the love of two alien kinds of creatures for each other“, nimmt sie eine zugleich panerotische und posthumane Perspektive ein,⁵³ die derjenigen Batailles entspricht und jeden biologischen Vorgang, auch und vor allem denjenigen von Tod und Zersetzung, als erotisch begreift.⁵⁴ Es fragt sich jedoch, ob die faszinierte Reaktion auf das Ekelhafte noch als Ekel anzusprechen ist, ob also die von Cronenberg selbst formulierte Alternative zwischen Abscheu und Faszination – „it’s not disgust, it’s fascination“ – nicht erst genommen werden sollte und der Film mit seiner Absage an den psychologischen Horrorediskurs auch die Ästhetik des Ekels hinter sich lassen möchte.⁵⁵

⁵² Bataille, *L'Érotisme*, S. 65 u. 69.

⁵³ Post- und nicht transhuman, da die technische Perfektionierung des Menschen, der sich der Transhumanismus verschreibt, bei Cronenberg eben jene Katastrophen herbeiführt, die er hinter sich lassen will. Vgl. Beard, „L'esprit viscéral“, S. 75: „Et dans les films de Cronenberg les catastrophes naissent des tentatives rationnelles d'améliorer l'animal humain.“ Eine klare Absage erteilt auch Cronenbergs Film *Crash* dem Transhumanismus, wenn es im Gespräch zwischen James Ballard und Vaughan heißt: „– What about the reshaping of the human body by modern technology? I thought, *that* was your project. – That's just a crude sci-fi concept, it kinda floats on the surface and doesn't threaten anybody“ (00:51:19-00:51:32).

⁵⁴ Vgl. Williams, „The Inside-out of Masculinity“, S. 33: „And like death, disease has to be read as only another form of natural life, degeneration and change becoming simply a matter of perspective.“ Ähnlich auch Campbell, die den Parasiten etwas pathetisch als Repräsentanten der „mindlessly autonomous Life Force itself“ anspricht, welcher einem „single-minded drive towards self-multiplication“ folge („Biological Alchemy“, S. 334 u. 336). Die Parallele dieses posthumanen Perspektivwechsels zu McLuhans Medientheorie, der den Menschen als „the sex organs of the machine world“ begreift, „enabling it to fecundate and to evolve ever new forms“ (*Understanding Media*, S. 51), ist nicht zufällig – wie die späteren Filme Cronenbergs ab *Videodrome* belegen.

⁵⁵ Nahegelegt wird dies durch eine Interview-Äußerung Cronenbergs: „Ich versuche, die Ästhetik der Zuschauer zu verändern. In den 90 Minuten, oder wie lang der Film auch ist, möchte ich, daß die Leute zuerst mit ihrem normalen Abscheu den Film sehen und am Ende des Films eine Schönheit oder die Möglichkeit von Schönheit in Dingen entdecken, die sie zu Beginn für ekelhaft hielten“ (zit. nach Dreibrod, *Lang lebe das neue Fleisch*, S. 132). „Cronenberg kritisiert unsere Vorstellung von schön und häßlich“, heißt es lakonisch bei Oetjen/Wacker, *Organischer Horror*, S. 42.

III.2 Horror-Zitate – Zitat-Horror?

Ein starker Beleg dafür wäre die Vehemenz, mit der sich der Film von der Tradition des Horrorfilms lossagt, indem er, wie gezeigt, eine kühle und distanzierte visuelle Strategie verfolgt, die der Suspense-Narration des klassischen wie des modernen Horrorfilms abschwört und allenfalls den ironischen Zeige-Gestus des Exploitation-Horrors à la *Blood Feast* übernimmt. Oder zitiert sie ihn bereits? Das ist eine durchaus triftige Frage, denn etliche Szenen und Einstellungen von *Shivers* können als filmische Zitate verstanden werden, die Elemente des Horrorfilms nicht *gebrauchen*, sondern *erwähnen*. Mit dieser Praxis etabliert *Shivers* einen visuellen Metadiskurs über den Horrorfilm, der punktuell in Zitaten auf das Genre Bezug nimmt, jedoch nicht nur, um sich in eine Traditionslinie zu stellen, sondern auch – und ich meine, vor allem –, um sich zugleich davon abzusetzen. Die Bezüge reichen dabei von der Zitation ästhetischer Verfahren über direkte Bild-Zitate bis hin zum Casting. Zu nennen sind hier neben einzelnen Splatter-Einstellungen und *shock cuts* (s.o.) einige wenige Szenen, die von dem chirurgisch-kühlen Gestus des sonstigen Films abweichen, darunter die behandelte Action-Szene zu Beginn und eine Plansequenz mit subjektiver Einstellung, die sich das Treppenhaus hinunter zur Tiefgarage bewegt (S, 00:58:31-00:58:55). Gerade diese Szene ist insofern aufschlussreich, als sie – im Gegensatz etwa zur klassischen Eingangsplansequenz des drei Jahre später veröffentlichten ersten *Halloween*-Films von John Carpenter – weder eine narrative noch eine dramaturgische, sondern allenfalls eine Zeigefunktion innehat und ansonsten als reines Zitat dasteht, das nirgendwohin führt – außer in den Keller. Mit solchen den visuellen Diskurs unterbrechenden Einstellungen scheint der Film darauf aufmerksam machen zu wollen, was er zwar tun könnte, aber eben gerade nicht tut.⁵⁶

⁵⁶ „Sauf pour l’instabilité des gros plans filmés caméra à l’épaule et le montage saccadé des scènes de choc, et d’occasionnels plans au ralenti, la caméra du cinéaste est inévitablement calme, formellement objective et distanciée. C’est un parti pris qui confère une distance esthétique au film et lui donne une sentiment d’impuissance (voire une absence de volonté) à intervenir“ (Beard, „L’esprit viscéral“, S. 79).



Abb. 13-14: Badezimmer-Szene in *Blood Feast*



Abb. 15-16: Badezimmer-Szene in *Shivers*

Das Dysfunktionale markiert also eine ästhetische Differenz, und Ähnliches lässt sich auch für die direkten Bildzitate sagen. Zu diesen gehört die Badezimmer-Szene mit der Figur Betts, die in verschiedenen Einstellungen – die Frau vor dem Spiegel und in der Badewanne –, durch die Verwendung einer diegetischen Stimme aus dem Radio und durch den Angriff in der Badewanne (als ironische Abgrenzung zur Duschszene in *Psycho*) deutlich auf *Blood Feast* verweist, dessen expliziter *gore*-Ästhetik *Shivers* jedoch, wie gezeigt, nur sehr bedingt folgt (Abb. 13-16). Des Weiteren findet sich ein kurzes Bild-Zitat aus dem bis dato wohl berühmtesten Horrorfilm, der indessen kaum als solcher gehandelt wird, zum einen, weil er von einem Autorenfilmer stammt, und zum andern, weil er sich über seinen literarischen Prätext in eine andere Tradition stellt. Gemeint ist Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma* und konkret dessen berühmte Szene, in der eine Gruppe von nackten jungen Männern und Frauen als Hunde an der Leine geführt wird (Abb. 17) und die in exzessive Gewalt mündet, als ihnen Nägel ins Futter gestreut werden. Von dieser grausamen Szene bleibt bei Cronenberg lediglich eine kurze Einstellung, in der dem Protagonisten St. Luc zwei Mädchen an einer Leine und auf allen Vieren im Treppenhaus entgegenkommen (Abb. 18) –

eine Einstellung, die, wenn überhaupt, dann nur durch den Verweis auf Pasolinis Film eine Schockwirkung entfalten kann, für sich genommen sieht man lediglich zwei spielende Kinder.



Abb. 17: Hunde-Szene in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*



Abb. 18: Hunde-Szene in *Shivers*

Zweifellos programmatisch ist die Schwimmbad-Szene gegen Ende des Films, in der der flüchtende Protagonist auf zwei Frauen im Pool der Wohnanlage trifft, die ihn zu verführen – und das heißt: zu infizieren – versuchen, und auf der Flucht aus dem Schwimmbad von einer breiten Front von Infizierten aufgehalten wird, die aus der Dunkelheit auftauchen (Abb. 20) – eine Situation, die die berühmte Szene aus Romeros *Night of the Living Dead* zitiert, in der die in einem Farmhaus verbarrikadierte Menschengruppe durchs Fenster nach außen blickt und zunächst vereinzelt, nach einem Kameraschwenk nach oben dann jedoch eine ganze Front von Zombies auf das Haus zukommen sieht (Abb. 19).⁵⁷

⁵⁷ Zu den Zitaten aus Pasolinis *Salò* und Romeros *Night of the Living Dead* vgl. Riepe, *Bildgeschwüre*, der in Bezug auf Romeros Film ebenfalls auf die, allerdings inhaltlich bestimmten, Differenzen abstellt, was nicht völlig überzeugt, wenn er von Cronenbergs „Lust-Zombies“ spricht, die „keineswegs entgeistigte, instinktgesteuerte *ghools*“ (S. 23) seien, was sie doch – gerade in den Schlussequenzen – offensichtlich sind (der ‚Geist‘ ist gewissermaßen auf den Parasiten übergegangen). Oetjen/Wackers Lesart des Romero-Zitats als Hinweis darauf, „daß der nicht infizierte St. Luc ein lebender Toter, eine [sic] Zombie ist, und daß die Infizierten die ‚richtig lebenden‘ Menschen sind“ (*Organischer Horror*, S. 41), erscheint einigermaßen willkürlich (immerhin wird nicht St. Luc, sondern die Infizierten im Bildzitat mit den Zombies identifiziert).



Abb. 19: Garten-Szene in *Night of the Living Dead*



Abb. 20: Garten-Szene in *Shivers*

Mit diesen Zitaten stellt sich *Shivers* einerseits in eine ganz bestimmte Traditionslinie, namentlich die körperbetonte Variante des modernen Horrorfilms, die tatsächlich mit *Blood Feast* einsetzt und über *Night of the Living Dead* bis hin zu *Salò* reicht, der im selben Jahr wie Cronenbergs Film erschienen ist. Andererseits macht *Shivers* durch die Punktualität der Zitate und deren ästhetische Differenz zum restlichen Film aber auch deutlich, dass dieser einem anderen Programm folgt, das nicht mehr der Humanisierung des Monsters als Paradigma des modernen Horrorfilms verpflichtet ist, sondern mit der Fokussierung des Parasiten eine posthumane Horrorästhetik entwirft, die sich weitgehend von den zitierten Konventionen löst. Dies belegt auch ein letztes Zitat-Beispiel, das nun nicht mehr einzelne Filme, sondern eine Schauspielerin betrifft: gemeint ist das Casting von Barbara Steele, der ‚High Priestess of Horror‘⁵⁸ und dem neben Ingrid Pitt vielleicht einzigen weiblichen Horrorstar⁵⁹ der 1960er und 70er Jahre. Steele wurde international bekannt durch Mario Bavas *La Maschera del demonio aka Black Sunday* von 1960, neben *Blood Feast* eines der frühen *gore*-betonten Werke (Abb. 21). In der Folge wirkte die Schauspielerin in zahlreichen internationalen Horrorfilmen mit, und so scheint es im Sinne des Erfolgs von Cronenbergs Film naheliegend, neben den eher unbekannteren anderen Akteur*innen auch einen Star

⁵⁸ Vgl. bspw. Creed, „The Monstrous-Feminine“, S. 73.

⁵⁹ Vgl. den ähnlichen Fall von Ingrid Pitt (und Christopher Lee) in dem britischen Horrorfilm *The Wicker Man* (Regie: Robin Hardy) aus dem Jahr 1973.

des Horrorfilms zu engagieren.⁶⁰ Die Art und Weise allerdings, auf die Steele in *Shivers* eingesetzt wird, unterstreicht noch einmal das genreüberschreitende Konzept des Films: Steele bzw. Betts ist nämlich die einzige Person, die trotz eines frühen Befalls durch den Parasiten keinerlei Gewalttätigkeit an den Tag legt, sondern vielmehr ihr Projekt der Verführung von Nicks Frau Janine, das sie bereits zuvor betrieben hatte, erfolgreich zu Ende bringt. Darüber hinaus ist die Steele-Persona Betts neben Forsythe die einzige mit visueller Empathie dargestellte Figur und steht damit ironischerweise weder für den traditionell-modernen noch für den neuen postmodernen Horror, sondern lediglich für das Menschlich-Allzumenschliche der Liebe (Abb. 22).



Abb. 21: Barbara Steele in *Black Sunday*
/ *La Maschera del demonio*



Abb. 22: Barbara Steele in *Shivers*

Mit diesen Verfahren der Zitation und Abgrenzung unternimmt Cronenbergs Film eine deutliche Absetzungsbewegung gegenüber dem modernen Horrorfilm, die zwar noch einige von dessen Elementen erkennen lässt, diese aber über weite Strecken zitathaft bzw. ironisch verwendet und dadurch noch einmal verstärkt auf den ästhetischen Neuansatz des Films hinweist, der mit einem neuen Konzept von Horror – jenseits der Angstlust und tendenziell auch jenseits des Abjekten – verbunden ist. Seine Vorläufer findet er allenfalls in Grenzfällen des Horrorgenres wie Georges Franjus *Les Yeux sans visage* aus dem Jahr 1960, dem ebenfalls eine kühle, chirurgische Ästhetik zugeschrieben wurde (nicht nur wegen der parallelen Operationsszenen, Abb. 23 u. 24).

⁶⁰ Carpenter ist ähnlich verfahren, indem er für seinen Low-budget-Film *Halloween* die seinerzeit noch völlig unbekannte Jamie Lee Curtis, die Tochter der Hauptdarstellerin von Hitchcocks *Psycho* Janet Leigh, engagierte.



Abb. 23: Operationsszene in *Les Yeux sans visage*



Abb. 24: Operationsszene in *Shivers*

Serge Grünberg hat behauptet, Cronenberg produziere virale Bilder, die sich im Gehirn des Publikums fortpflanzen und weiterverbreiten,⁶¹ Bilder – das wäre zu konkretisieren –, die uns mit der Darstellung von Prozessen des Lebens und des Todes jenseits des Sexuellen infizieren und dadurch eine neuartige Horror-Ästhetik schaffen, die man als Horror des Posthumanen ansprechen muss.

⁶¹ „Il y a sans cesse, dans la dialectique induite par la stratégie de Cronenberg, un échange entre l'image sur l'écran et l'intimité du spectateur“ (Grünberg, *David Cronenberg*, S. 64). Bronfen schreibt mit Bezug auf Cronenbergs Filme vom „Genießen pathologischer Bilder [...], die greifbar geworden sind und nicht nur als Begehren auf eine äußere Leinwand projiziert werden. Er verringert auf unheimliche Weise den Abstand zwischen der wahrgenommenen Repräsentation und unserer eigenen somatischen Neuinszenierung dieses Spektakels“ („Die künstliche Gebärmutter“, S. 657). Vgl. auch, allerdings mit Bezug auf *Videodrome*, Lucas, *L'image comme virus*.

Filmographie

- Alien*. Produktion: 20th Century Fox, Brandywine Productions, Regie: Ridley Scott, USA 1979.
- Blood Feast*. Produktion: David F. Friedman, Stanford S. Kohlberg, Herschell Gordon Lewis, Regie: Herschell Gordon Lewis, USA 1963.
- Crash*. Produktion: Alliance Communications, Regie: David Cronenberg, Kanada/Frankreich/Großbritannien 1996.
- La Maschera del demonio aka Black Sunday*. Produktion: Galateo-Jolly Film Production, Regie: Mario Bava, Italien 1960.
- Night of the Living Dead*. Produktion: Image Ten, Regie: George A. Romero, USA 1968.
- Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Produktion: Pea Produzioni Europee Associate / Les Productions Artistes Associés, Regie: Pier Paolo Pasolini, Italien/Frankreich 1975.
- Shivers*. Produktion: Ivan Reitman / Dal Reitman, Regie: David Cronenberg, Kanada 1975.
- Les Yeux sans visage*. Produktion: Jules Borkon, Regie: Georges Franju, Frankreich/Italien 1960.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M.: „Die groteske Gestalt des Leibes“. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. v. Alexander Kämpfe. Frankfurt/Main [u.a.] 1985. 15-23.
- Balint, Michael: *Angstlust und Regression*. Mit einer Studie von Enid Balint. Aus dem Engl. v. Konrad Wolff unter Mitarbeit v. Alexander Mitscherlich u. Michael Balint. 9. Aufl. Stuttgart 2017.
- Barion, Marcel u. Kai Naumann: „Hyperrealismus und Kälte: David Cronenbergs aseptische Bilderwelt.“ *David Cronenberg*. Hg. Marcus Stiglegger. Berlin 2011. 122-138.
- Barthes, Roland: „Sémiologie et médecine.“ *L'aventure sémiologique*. Paris 1985, 273-283.
- Bataille, Georges: *L'Érotisme*. Paris 1957.
- Beard, William: „L'esprit viscéral: les films majeurs de David Cronenberg“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre

- Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 57-136.
- , Piers Handling, Pierre Véronneau: „Entretien avec David Cronenberg“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 11-56.
- Billson, Anne: „Cronenberg on Cronenberg: a career in stereo“. *Monthly Film Bulletin* 56.660 (January 1989):4-6.
- Bronfen, Elisabeth: „Die künstliche Gebärmutter oder Der befremdliche Fall des David Cronenberg“. *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998. 643-689.
- Burrell, James, „The Physician as Mad Scientist: A Fear of Deviant Medical Practices in the Films of David Cronenberg“. *The Canadian Horror Film: Terror of the Soul*. Hg. Gina Freitag u. André Loiselle. Toronto [u.a.] 2015. 231-248.
- Campbell, Mary B.: „Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg“. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Hg. Barry Keith Grant u. Christopher Sharrett. Rev. ed. Lanham, MD 2004. 333-345.
- Clover, Carol J.: „Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film“. *Representations* 20 (Autumn 1987): 187-228.
- Creed, Barbara: „Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection“. *Horror, The Film Reader*. Hg. Mark Jancovich. London, New York 2002. 67-76.
- : „The naked crunch: Cronenberg's homoerotic bodies“. *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Hg. Michael Grant. Westport, CT 2000. 84-101.
- Diffrient, David Scott: „A Film is Being Beaten: Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror“. *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Hg. Steffen Hantke, Jackson, MI 2004. 52-81.
- Dreibrodt, Thomas J.: *Lang lebe das neue Fleisch: Die Filme von David Cronenberg*. 2., erw. u. akt. Aufl. Bochum 2000.
- Duchaney, Brian N.: *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*. Jefferson, NC 2015.
- Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Oxford 2000.
- Grünberg, Serge: *David Cronenberg*, Paris 1992.
- Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Hg. Thomas Elsaesser mit Adam Barker. London 1990. 57-62.

- : „'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions“. *Silent Film*. Hg. Richard Abel. New Brunswick, NJ 1996. 71-84.
- Handling, Piers: „Un Cronenberg canadien“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 179-196.
- Hoberman, J.[ames], Jonathan Rosenbaum: *Midnight Movies*. New York 1991.
- Hutchings, Peter: „Masculinity and the Horror Film“. *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Hg. Pat Kirkham u. Janet Thumim. New York 1993. 84-94.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. Leon S. Roudiez. New York 1982.
- Loidolt, Lox: „Isolation und Kontrast. Eine Ikonographie der modernen Architektur bei David Cronenberg“. *Und das Wort ist Fleisch geworden: Texte über Filme von David Cronenberg*. Hg. Drehli Robnik u. Michael Palm. Wien 1992. 32-41.
- Lucas, Tim: „L'image comme virus“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 229-239.
- Magistrale, Tony: *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York [u.a.] 2005.
- McCarty, John: *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York 1984.
- : *The Modern Horror Film: 50 Contemporary Classics From 'The Curse of Frankenstein' to 'The Lair of the White Worm'*, New York 1990.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The extensions of man*. London, New York 2001.
- Meteling, Arno: *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld 2006.
- Metz, Christian: „The Imaginary Signifier“. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Übers. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster u. Alfred Guzzetti. Bloomington 1982. 1-87.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2000.
- Oetjen, Almut/Holger Wacker: *Organischer Horror: Die Filme des David Cronenberg*. Meitingen 1993.
- Papenburg, Bettina: *Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld 2011.
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Hg. u. übers. Helmut Pape. Frankfurt/M. 1983.

- Phillips, Kendall R., *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport, CN, London 2005.
- : *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Carbon-dale, Edwardsville 2012.
- Pühler, Simon: *METAFLESH: Cronenberg mit Lacan. Körpertechnologien in SHIVERS und eXistenZ*. Berlin 2006.
- Rabelais, François: *Gartangua*. Texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. Paris 2011.
- Reichert, Holger: „Köstliche Schauer und der Geschmack am Anderen. David Cronenberg und das Essen“. *Und das Wort ist Fleisch geworden: Texte über Filme von David Cronenberg*. Hg. Drehli Robnik u. Michael Palm. Wien 1992. 74-81.
- Riepe, Manfred: *Bildgeschwüre: Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan*. Bielefeld 2002.
- Rouyer, Philippe: *Le cinéma gore: une esthétique du sang*. Paris 1997.
- Rushton, Richard: „Early, classical and modern cinema: absorption and theatricality“. *Screen* 45.3 (Autumn 2004): 226-244.
- Seeßlen, Georg u. Fernand Jung: *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg 2006.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis, London 1993.
- Smith, Murray: „(A)moral monstrosity“. In: *The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg*. Hg. Michael Grant. Westport, CT 2000. 69-83.
- Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung: Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.
- Thomson, David: *A Biographical Dictionary of Film*. 3. Aufl. New York 1995.
- Twitchell, James: *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, New York, Oxford 1985.
- Vonderau, Patrick: „In the hands of a maniac‘. Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel“. *montage/av* 11.2 (2002): 129-146.
- Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“. *Film Quarterly* 44.4 (summer 1991): 2-13.
- Williams, Linda R.: „The Inside-Out of Masculinity: David Cronenberg’s Visceral Pleasures“. *The Body’s Perilous Pleasures: Dangerous Desires and Contemporary Culture*. Hg. Michelle Aaron. Edinburgh 1999. 30-48.
- Wood, Robin: „An Introduction to the American Horror Film“. *Movies and Methods. An Anthology*, Bd. 2. Hg. Bill Nichols. Berkeley [u.a.] 1985. 195-220.

--: „Un point de vue dissident sur Cronenberg“. *l'horreur intérieure: les films de david cronenberg*. Dossier réuni par Piers Handling et Pierre Véronneau. Trad. Alain N. Moffat (et Pierre Véronneau). Paris, Montréal 1990. 197-214.

--: „The American Nightmare: Horror in the 70s“. *Hollywood From Vietman to Reagan ... and Beyond*. Expanded and Revised Edition, New York 2003. 63-84.

Abbildungsverzeichnis

- | | |
|--|---|
| Abb. 1: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:03:55 | Abb. 13: Herschell Gordon Lewis, <i>Blood Feast</i> , 00:00:38 |
| Abb. 2: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:28:06 | Abb. 14: Herschell Gordon Lewis, <i>Blood Feast</i> , 00:01:45 |
| Abb. 3: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:44:40 | Abb. 15: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:34:37 |
| Abb. 4: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:07:23 | Abb. 16: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:40:03 |
| Abb. 5: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:25:40 | Abb. 17: Pier Paolo Pasolini, <i>Salò</i> , 00:49:56 |
| Abb. 6: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:15:28 | Abb. 18: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:16:04 |
| Abb. 7: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:39:19 | Abb. 19: George A. Romero, <i>Night of the Living Dead</i> , 00:46:10 |
| Abb. 8: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:55:07 | Abb. 20: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:19:20 |
| Abb. 9: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:32:09 | Abb. 21: Mario Bava, <i>La Maschera del demonio</i> , 00:14:44 |
| Abb. 10: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:47:53 | Abb. 22: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:05:28 |
| Abb. 11: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 01:10:01 | Abb. 23: Georges Franju, <i>Les Yeux sans visage</i> , 00:45:15 |
| Abb. 12: Ridley Scott, <i>Alien</i> , 00:54:03 | Abb. 24: David Cronenberg, <i>Shivers</i> , 00:07:23 |

6.

Ordnung und Begehren: Claire Denis' *Beau Travail*

Nora Weinelt

I. Choreografierte Körper: Claire Denis' Filmsprache

„Everybody loves *Beau Travail*“,¹ konstatierte das US-amerikanische Independent-Magazin *The Stranger* im April 2022. Die Redaktion hatte ein Screening in Seattle zum Anlass genommen, um sämtliche Rezensionen und Kommentare zu Claire Denis' Film zusammenzustellen, die in den knapp 25 Jahren seit seinem Erscheinen in der Zeitschrift veröffentlicht worden waren. In ihrem Urteil stimmen die Verfasser*innen dieser Texte dabei allesamt überein: „[T]he attraction of this mid-career work has never failed to capture the highest praise from *Stranger* after *Stranger* critic. Indeed, this unbreakable relationship has been less of a love affair than a marriage.“² Dass mit ‚everybody‘ hier also hauptsächlich Filmkritiker*innen gemeint sind, ist symptomatisch für die Rezeptionsgeschichte von Denis' unbekanntem Meisterwerk. Im aktuellen *Sight & Sound*-Ranking der *Greatest Films of All Time*, das auf einer alle zehn Jahre vom British Film Institute durchgeführten Umfrage unter Kulturjournalist*innen und Filmschaffenden beruht und in der Branche hohes Ansehen genießt, wird *Beau Travail* auf Platz 7 geführt, noch vor Klassikern wie Ingmar Bergmans *Persona* oder Francis Ford Coppolas *The Godfather*.³ In Einspielergebnissen allerdings schlägt sich diese Wertschätzung nicht unbedingt nieder: ‚Groß‘ ist Claire Denis' Œuvre, auch jenseits von *Beau Travail*, vor allem in den Augen von Cineast*innen; trotz zahlreicher Auszeichnungen bei internationalen Festivals ist Claire Denis' Arbeit selbst

¹ Keimig, Mudede, „Everybody loves *Beau Travail*“.

² Ebd.

³ Vgl. British Film Institute, „The Greatest Films of All Time“.

in ihrem Heimatland Frankreich einem breiteren Publikum weitgehend unbekannt geblieben.⁴

Neben der Sperrigkeit und Abstraktheit vieler ihrer Filme mag dies nicht zuletzt auch der Vielfalt der von Denis bedienten Genres geschuldet sein, die sich wie ein paradoxer roter Faden durch ihr Schaffen zieht. Wer einen Film von Claire Denis sieht, weiß nie genau, worauf er sich einlässt: Ihr Werk reicht von Liebesfilmen wie *Chocolat*, ihrem Debüt von 1988, über Horrorfilme wie *Trouble Every Day* von 2001 bis hin zu Science Fiction wie *High Life* von 2018. Trotz dieser Disparatheit aber hat Claire Denis eine distinkte, beinahe lyrische Filmsprache entwickelt, die sich bei kärglichen Dialogen und oft quälend langsamem Erzähltempo auf Körper, Bewegung und Rhythmus, auf Farben und Formen, auf Licht und Material konzentriert. Die Grundzüge dieser Filmsprache, die den Tiefenstrukturen von Oberflächen nachspürt und das Verborgene im Offenliegenden sucht, zeigen sich vielleicht nirgendwo deutlicher als in *Beau Travail*. Im Zentrum der – insgesamt recht überschaubaren – Handlung steht eine in Dschibuti stationierte Brigade der Fremdenlegion, zu der der junge, schöne Rekrut Sentain hinzustößt. Er avanciert schnell zum Liebling des Kommandanten Forestier, um dessen Gunst auch der Unteroffizier Galoup buhlt. Zwischen ihm und Sentain entwickelt sich eine eifersüchtige, homoerotisch aufgeladene Rivalität, die schließlich in einem Mordversuch kulminiert: Galoup lässt Sentain als Strafmaßnahme für ein vorgebliches Fehlverhalten alleine in der Wüste zurück, ausgestattet nur mit einem manipulierten Kompass, der es ihm unmöglich macht, den Weg zur Garnison aus eigener Kraft zu finden. Sentain wird schließlich, mehr tot als lebendig, von Einheimischen gerettet; ob er letztlich überlebt, bleibt offen.

In Marseille, dem Ort der Filmgegenwart, erzählt Galoup nach seiner unehrenhaften Entlassung rückblickend seine Geschichte. Trotz dieser grundlegenden diskursiven Struktur, die durch ein Voiceover markiert wird, ist es allerdings nicht zuvorderst Sprache, die den Film trägt. Geredet wird insgesamt nicht viel, das Voiceover beläuft sich auf einige wenige Sätze, es gibt kaum Dialoge, und wenn überhaupt, dann sind sie oft nicht einmal auf Französisch, sondern auf

⁴ Um nur zwei der jüngsten Beispiele zu nennen: Ihr 2022 angelaufener Film *Both Sides of the Blade* [*Avec amour et acharnement*] feierte seine Premiere auf der Berlinale, wo Denis den Silbernen Bären für die beste Regie gewann, der im selben Jahr erschienene Film *Stars at Noon* wurde im Mai in Cannes erstmals gezeigt und dort mit dem Grand Prix prämiert.

Italienisch oder Russisch, den Muttersprachen einiger Fremdenlegionäre, oder auf Arabisch, Somali oder Afar, den dschibutischen Landessprachen. Viel wichtiger als Figurenrede sind in *Beau Travail* Melodien und Geräusche, Blicke und Gesten: Elemente, die das zu Sagende im Ungesagten verorten und im Schweigen sprechen. Es gibt zu *Beau Travail* deshalb auch nicht im herkömmlichen Sinne ein Drehbuch, Ausgangspunkt war stattdessen das – von Co-Autor Jean-Pol Fargeau verfasste – Notizbuch von Galoup, das man im Laufe des Films immer wieder sieht und das Denis selbst als dessen „Libretto“ bezeichnet.⁵ Diese Opern-Analogie spielt auf eine der zentralen Inspirationen von *Beau Travail* an: Als Intertext, Soundtrack und Rhythmusgeber des Films diente Benjamin Brittens Oper *Billy Budd*, die wiederum eine Adaption von Herman Melvilles gleichnamiger Erzählung darstellt.

Denis' Filmsprache steht dabei merklich in der Tradition des europäischen Autorenfilms. Ihre Karriere begann sie mit einer Hospitanz bei Jacques Rivette, über den sie später sogar einen Dokumentarfilm drehte, es folgten Regieassistenzen für Wim Wenders' *Paris, Texas* (1984) und Jim Jarmuschs *Down by Law* (1986).⁶ Vielleicht auch deshalb sind Denis' Filme oft sehr akademisch, gespickt mit unzähligen film- und literaturgeschichtlichen Referenzen – so auch *Beau Travail*, wo Denis ihrer Verbundenheit zur Nouvelle Vague durch eine Bezugnahme auf Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat* (1963) Rechnung trägt. *Beau Travail* lässt sich als eine Art Sequel zu Godards Film verstehen, der vor allem über die Figur des Bruno Forestier wiederaufgenommen wird; bei Godard spielt Michel Subor einen jungen Sympathisanten einer rechtsradikalen Terrororganisation zur Zeit des Algerienkrieges, in Denis' loser Fortsetzung ist Forestier zum Kommandeur einer in Dschibuti stationierten Einheit der Fremdenlegion geworden. Denis zitiert immer wieder Sätze und ganze Einstellungen aus Godards früherem Film (der seinerseits bereits ein Geflecht aus unzähligen literarischen, filmischen, philosophischen und musikalischen Verweisen darstellt), Forestiers Gestikulieren mit seinen Händen vor dem Spiegel etwa, mit dem er in *Le Petit Soldat* die Diskrepanz zwischen Außen- und Innenperspektive, zwischen Schein und Sein versinnbildlichen will (vgl. Abb. 1 und 2). Auch die Sequenz auf einer U-Bahn-Rolltreppe, mit der *Le Petit Soldat* endet, findet ihren Widerhall in *Beau*

⁵ Renouard, Wajeman, „The weight of the here and now“, S. 23.

⁶ Vgl. Mayne, *Claire Denis*, S. 14.

Travail, und sogar die grundlegende Voiceover-Struktur ihres Films hat Denis von Godard übernommen.



Abb. 1 und 2: *Beau Travail* zitiert *Le Petit Soldat*

Dass dieses Voiceover nicht von Forestier, sondern von Galoup gesprochen wird, dass auch er es ist, der mit einer Allusion an Forestiers letzten Satz aus *Le Petit Soldat* den ‚Erzähldiskurs‘ von *Beau Travail* eröffnet,⁷ erscheint dabei als bewusste Strategie, um die Bezugnahme auf Godard sowohl als Hommage als auch als Abgrenzungsbewegung zu markieren. Denn *Beau Travail* entwickelt seinen Prätext unter formalen und inhaltlichen, aber auch unter politischen Gesichtspunkten weiter; mit Blick auf koloniale Zusammenhänge spricht der Filmtheoretiker Justin Vicari deshalb sogar von einem „revisionist sequel“.⁸ Wenn Galoup gleich zu Beginn feststellt „beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l’angle d’attaque“,⁹ so sollen die folgenden Seiten argumentieren, dass sich diese Aussage auch als metafiktionaler Kommentar zu Claire Denis’ Zu- und Angriff auf cineastische Traditionen verstehen lässt. Entlang dreier Fluchtlinien – einer postkolonialen, einer queerfeministischen und einer ästhetisch-ethischen – möchte ich *Beau Travail* als Weiterentwicklung und Korrektur von *Le Petit*

⁷ Forestier schließt mit dem Satz „Mais j’étais content, car il me restait beaucoup de temps devant moi“ („Aber ich war zufrieden, denn ich hatte noch viel Zeit vor mir“; *Le Petit Soldat*, 1:27:54–1:27:57), Galoup eröffnet mit dem Satz „Marseille, fin février, j’ai du temps devant moi maintenant“ („Marseille, Ende Februar, ich habe jetzt viel Zeit vor mir“; *Beau Travail*, 00:06:40–00:06:45).

⁸ So der Untertitel seines Aufsatzes, vgl. Vicari, „Colonial Fictions“.

⁹ „Viele Dinge hängen vom Standpunkt ab, vom Angriffswinkel“. *Beau Travail*, 00:06:57–00:07:01.

Soldat lesen, die die Prämissen von Claire Denis' filmischem Schaffen exemplarisch zur Schau stellt.

II. Fremde Körper: Postkoloniale Strukturen

Wenn sich auch kein übergreifendes Genre festmachen lässt, in dem Claire Denis sich bewegt, so gibt es doch verschiedene Themen, die in ihren Filmen immer wiederkehren. Das vielleicht wichtigste dieser Themen, die Fremdheit, ist *Beau Travail* schon deshalb eingeschrieben, weil der Film als Auftragsproduktion für den Fernsehsender ARTE im Rahmen der Reihe „Terres étrangères“ („fremde Länder“ oder „fremde Landstriche“) entstanden ist. Wie in vielen von Denis' Werken geht die Beschäftigung mit verschiedenen Facetten von Fremdheit auch hier mit einem Nachdenken über koloniale und postkoloniale Strukturen einher, das nicht zuletzt biografisch fundiert ist: Denis wurde 1946 in Paris geboren, verbrachte als Tochter eines französischen Kolonialbeamten aber große Teile ihrer Kindheit in Kamerun, Burkina Faso und Dschibuti, dem Land am Horn von Afrika, in dem auch *Beau Travail* größtenteils spielt.

Mit der französischen Kolonialgeschichte greift Denis ein Thema auf, dem auch in *Le Petit Soldat* ein großer Stellenwert zukommt, dort allerdings aus rein europäischer und eurozentristischer Perspektive. Godards Film spielt zur Zeit des Algerienkrieges in Genf, einer Art Umschlagsplatz des politischen Geschehens auf neutralem Boden, an den Forestier als Deserteur aus der französischen Armee und Mitglied der nationalistischen Terrorgruppe OAS (Organisation de l'Armée Secrète) geflohen ist. Neben ihm halten sich auch Unterstützer*innen der arabischen Seite in der Stadt auf, die in *Le Petit Soldat* selbst zu einer Hauptakteurin wird. Dass alles Private hier politisch ist, zeigt sich schon an der Tatsache, dass sich ein Großteil der Handlung im öffentlichen Raum vollzieht; die einzigen beiden Orte, die eine vergleichsweise diskrete Intimität suggerieren, sind das sterile Hotelzimmer von Forestiers Geliebter Veronica, die sich bald als Doppelagentin entpuppt, und eine von der algerischen Befreiungsbewegung FLN (Front de Libération Nationale) angemietete Wohnung, in der Forestier gefoltert wird, nachdem Veronica ihn verraten hat. Der Algerienkrieg bildet das Movens all dieser Verstrickungen, ohne dabei jemals tiefgreifender thematisiert zu werden; aus der zeitgenössischen Debatte um Frankreichs koloniale Machtansprüche destilliert *Le Petit Soldat* die individuell übermächtige, aber politisch unterkomplexe Frage nach dem Entstehen für die eigenen Ideale.

Im Gegensatz dazu verhandelt Claire Denis die postkolonialen Strukturen der Gegenwart mit Dschibuti ganz bewusst an einem Ort, der von der kolonialen Vergangenheit Frankreichs bis heute tief geprägt ist. Dschibuti stand bis 1977 unter französischer Herrschaft, nach der Unabhängigkeit wurde ein Schutzabkommen mit der ehemaligen Kolonialmacht geschlossen, die ihre Soldaten deshalb nie vollständig abgezogen hat. Für die Fremdenlegion stellte Dschibuti darüber hinaus bis 2011 ein Drehkreuz für Einsätze in Afrika dar, einen strategisch wichtigen Ort an der Einfahrt zum Roten Meer, der sich außerdem gut als Trainingsstützpunkt eignete.¹⁰ Innerhalb der Truppe war das Land als ‚Wüstenschule‘ bekannt, weil die äußeren Bedingungen dort besonders erbarmungslos sind.¹¹ Diese fortwährende Präsenz der früheren Kolonialherren durchzieht die Infrastruktur des Landes, das so groß ist wie Mecklenburg-Vorpommern und nur eine Million Einwohner*innen hat, bis heute. Wie sehr solche kolonialen bzw. postkolonialen Strukturen insbesondere Dschibuti-Stadt eingeschrieben sind, wird in *Beau Travail* an den Aufnahmen deutlich, die den urbanen Raum zeigen. Die Soldaten vergnügen sich in der Bar des Alpes, Werbeschilder im Hintergrund versprechen Champagner, in westlich anmutenden Diskotheken bieten einheimische Frauen den Legionären ihre Körper an.

Mit Marseille, dem Ort der Filmgegenwart, spielt in *Beau Travail* ein zweiter, nicht zufällig gewählter Schauplatz eine große Rolle, der ebenfalls eng mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs verknüpft ist. Denn in Aubagne, vor den Toren der Stadt, liegt das Hauptquartier der Fremdenlegion, die 1831 von König Louis-Phillipe I. ins Leben gerufen wurde und hauptsächlich der Eroberung und Erhaltung französischer Kolonien – insbesondere von Algerien – diente.¹² Wie der Name es bereits andeutet, besteht die Fremdenlegion aus Freiwilligen verschiedener Nationalitäten. Zu Gründungszeiten waren dies vor allem politische

¹⁰ Nach dem 11. September hat sich das Land auch für die USA und andere europäische Staaten zu einem wichtigen Stützpunkt entwickelt, mittlerweile ist auch China vor Ort: Auf engstem Raum treffen hier verschiedenste geostrategische, sicherheitspolitische und ökonomische Interessen aufeinander, man buhlt um die Vorherrschaft in der Region – für den Wüstenstaat Dschibuti hingegen, der kaum über natürlichen Ressourcen verfügt, ist die Vermietung von Militärbasen zu einer immer wichtigeren Einnahmequelle geworden. Vgl. Leymarie, „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“, S. 21 und Pieper, „Wie China eines der kleinsten Länder Afrikas verändert“.

¹¹ Vgl. Leymarie, „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“, S. 21.

¹² Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich auf Michels, *Fremdenlegion*, S. 17–31. Zur Rolle der Fremdenlegion in *Beau Travail* vgl. außerdem Borossa, „Love of the Soldier“.

Flüchtlinge aus dem europäischen Ausland, die im damals als Hort der Freiheit geltenden postrevolutionären Frankreich Zuflucht gesucht hatten und für die die Legion zu einer Art Auffangbecken wurde. Weil sie als Asylsuchende oft keine Papiere vorweisen konnten, akzeptierte man Rekruten zunehmend auch auf Basis unbelegter mündlicher Angaben zu ihrem biografischen Hintergrund – eine Praxis, die der Fremdenlegion bald den Ruf als furchtlose, brutale Elitetruppe einbringen sollte, der ihr noch heute vorseilt. Denn von der Möglichkeit, als Söldner, ausgestattet mit einem neuen Namen und einer neuen Identität, ganz von vorne zu beginnen, machten häufig vor allem „Gescheiterte, Verzweifelte [...], politische Verfolgte und Kriminelle“¹³ Gebrauch, die schlichtweg nichts mehr zu verlieren hatten und sich dementsprechend bereitwillig in den Kampf stürzten.

Marseille ist historisch stets ein Schwellenort gewesen, eine Hafenstadt, in der Einwander*innen aus dem Maghreb und dem südlicheren Afrika ankommen, das Tor zum Westen. Auch für Galoup ist die Stadt ein Schwellenort, an dem seine Gegenwart in Frankreich und seine Vergangenheit in Dschibuti verschwimmen, aber auch ein Nicht-Ort, bewusst gesichtslos inszeniert. Gezeigt werden hauptsächlich anonyme, graue Häuserblöcke, die in den weißen Himmel ragen – eine Kontrastlosigkeit, die besonders auffällt, weil sie einen Gegenpol bildet zu den saturierten Farben, in denen das Leben und die Landschaft in Dschibuti gemalt sind.¹⁴ Der Wechsel zwischen in Marseille und in Dschibuti spielenden Szenen – und damit auch zwischen einer für die beiden Schauplätze je spezifischen Materialität der Oberfläche – rhythmisiert den Film, versinnbildlicht darüber hinaus aber auch Galoups Sehnsucht nach Afrika, oder besser: nach dem Kreis der Fremdenlegionäre, den er einmal sogar als seine Familie bezeichnet.¹⁵

Dass diese Identifikation ihrer Mitglieder mit der Legion durchaus gewollt ist, dass die Brigade nichts weniger als die ideelle Heimat der – zumindest in den Anfangszeiten der Fremdenlegion in der Tat oft heimatlosen – Soldaten darstellen soll, ist schon in ihrem Leitspruch verbrieft: *Legio Patria nostra*, die Legion ist unser Vaterland.¹⁶ Dieser Anspruch allerdings steht in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zur tatsächlichen geografischen und filmischen Verortung

¹³ Michels, *Fremdenlegion*, S. 25.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher Mal, *Claire Denis*, S. 215.

¹⁵ Vgl. *Beau Travail*, 00:20:12–00:20:25.

¹⁶ Vgl. Michels, *Fremdenlegion*, S. 401.

dieser Heimat, wie sie in *Beau Travail* gezeigt wird: Denn die Soldaten sind in Dschibuti buchstäblich Fremdkörper, weitgehend überflüssig gewordene Relikte einer kolonialen Vergangenheit. Dementsprechend ist das Verhältnis zwischen Legionären und Einheimischen in *Beau Travail*, anders als man vielleicht annehmen könnte, auch nicht eindeutig hierarchisch, im Gegenteil: Denis stellt die Soldaten im öffentlichen Raum als Außenseiter dar, als Nichtzugehörige, die in ihren Uniformen das Stadtbild stören und von den Bewohner*innen von Dschibuti mit skeptischer Verwunderung beäugt werden.

Diese Macht des Blicks inszeniert Denis immer wieder, insbesondere in den häufigen kurzen Einstellungen, in denen die Einheimischen, gleichsam aus dem Zuschauer*innenraum heraus, die Soldaten beim Training beobachten (vgl. Abb. 3). Durch dieses theatrale Setting wird zum einen die militärische Funktionslosigkeit der Legion betont: Man wohnt hier einer Art ritualisiertem Spektakel bei, einer, wie es der Filmtitel bereits andeutet, *schönen*, aber weitgehend nutzlosen Arbeit, mit der sich folglich auch kein größerer Macht- oder Gestaltungsanspruch mehr verknüpft. Zweitens wird dadurch das Verhältnis der Truppe zur dschibutischen Landschaft betont: Sie ist Übungsgelände, Trainingsparcours, Bühnenraum, Kulisse, ausgewählt wegen ihrer Fremdheit, ihrer Unwirtlichkeit, wegen der Herausforderungen, die sie bietet. Für die Einheimischen hingegen ist sie Lebensraum, und zwar der einzige, den sie kennen. Besonders deutlich wird diese Diskrepanz – und letztlich auch die daraus folgende einheimische Überlegenheit – am Ende des Films: Es sind Menschen aus Dschibuti, die den halbtoten Sentain schließlich finden, obwohl auch die Soldaten selbst ausgiebig nach ihm gesucht haben; doch die Einheimischen verfügen über eine Kenntnis ihres Landes, die sich die Soldaten niemals werden aneignen können. Und schließlich, drittens, sehen die Einheimischen als Betrachter*innen des Spektakels, so suggeriert es die Montage, genau das, was die Zuschauer*innen des Films ebenfalls sehen. Die merkwürdige Faszination, die diese so fremde soldatische Kultur auf uns ausübt, teilen wir mit den Menschen aus Dschibuti. Das Othering, das sich hier vollzieht, betrifft also nicht etwa die Einheimischen, zu deren heimlichen Kompliz*innen das Kinopublikum durch solche Einstellungen wird, sondern im Gegenteil die Legion als Agentin der früheren Kolonialmacht selbst: Viel fremder und kurioser als Land und Bevölkerung von Dschibuti erscheint auch aus zeitgenössischer – postheroischer – europäischer Perspektive die Welt der Legionäre.



Abb. 3: Einheimische Zuschauerinnen blicken auf die Soldaten

III. Begehrte Körper: Durchkreuzte Blickregime

Mit der Unterteilung des filmischen Raums in eine Bühne und einen Zuschauer*innenraum durchkreuzt *Beau Travail* jedoch nicht nur eine traditionell-hierarchische koloniale Konfiguration, sondern darüber hinaus auch ein strukturell männliches Blickregime, wie es für das klassische Hollywoodkino typisch ist und wie Laura Mulvey es 1973 in einem berühmten Aufsatz unter dem Stichwort des *male gaze* beschrieben hat. Mulveys psychoanalytisch fundierter Argumentation zufolge spiegeln sich in „der Form des traditionellen Films die psychischen Zwangsvorstellungen der Gesellschaft, die ihn hervorbrachte“. ¹⁷ Gemeint ist damit vor allem die vorherrschende patriarchale Ordnung, die dazu führt, dass „die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt [wird]. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird.“ ¹⁸ Dieses männliche Blicken vollzieht sich auf drei verschiedenen Ebenen: erstens im Blick der männlichen Charaktere auf die weiblichen Charaktere innerhalb der Diegese, zweitens im Blick des Zuschauers, der sich „mit dem männlichen Protagonisten identifiziert“ ¹⁹ und dessen Perspektive einnimmt, und drittens durch den lenkenden Blick der Kamera selbst.

Mulvey beschreibt diese Grundstruktur hauptsächlich für Produktionen aus der klassischen Hollywood-Ära der 1930er, 1940er und 1950er Jahre. Demgegenüber konstatiert sie die Entstehung eines alternativen Kinos, das mit patriarchalen

¹⁷ Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, S. 392.

¹⁸ Ebd., S. 397.

¹⁹ Ebd., S. 399.

Strukturen brechen will und kann: „[Es] schafft Raum für ein sowohl im politischen wie im ästhetischen Sinne radikales Kino und greift den gängigen Kinofilm in seinen Fundamenten an.“²⁰ Zu diesen Avantgarde-Strömungen, die Mulvey in ihrem Aufsatz nicht näher benennt, gehört fraglos die Nouvelle Vague, deren Filme „in einem handwerklichen [statt] in einem kapitalistischen Rahmen produziert werden“²¹ und die es sich zur Aufgabe macht, Verfahrensweisen des Hollywood-Studiokinos offenzulegen und zu dekonstruieren. Für die Frage nach einem heteronormativ-patriarchalen Blickregime gilt dies gleichwohl nur sehr bedingt. Zwar führt „the New Wave’s (and especially Godard’s) exploration of heterosexual desire“ zu einer „examination of woman-as-icon“,²² also zu einer kritischen Untersuchung der Repräsentationsweisen und Handlungsspielräume von Frauen im Film. Die von Mulvey kritisierte Grundstruktur bleibt dabei bei aller Ironie und Distanz jedoch intakt: Männer betrachten, Frauen werden betrachtet.

Die wohl bekannteste Szene aus *Le Petit Soldat* verdeutlicht dies beispielhaft. Forestier, der sich zur Tarnung als Fotograf ausgibt, schießt Bilder von Veronica. Seine Kamera, die über weite Teile der Szene sein Gesicht verdeckt (vgl. Abb. 4) und so Apparatur und Figur in eins fallen lässt, taxiert ihr weibliches Objekt ein- und zudringlich, bedrängt es so sehr, dass Veronica die Situation – die durch die indiskreten Fragen, die Forestier während des Fotografierens stellt, noch unangenehmer wird – mit einem polizeilichen Verhör vergleicht.²³ Dennoch unterwirft sich Veronica dem Blick von Forestier und seiner Kamera (vgl. Abb. 5), sie verkörpert eine „to-be-looked-at-ness, constantly demanding the male gaze“.²⁴ Der weitere Verlauf der Handlung allerdings legt nahe, dass sie die schöne, sexualisierte und dabei leicht dümmlische Frau (ihre häufigste Äußerung lautet „je ne sais pas“, „ich weiß nicht“) ganz bewusst mimt, um ihre Tätigkeit als Doppelagentin zu verschleiern, dass sie die Rolle einer Frau mit beschränkter *agency* also gerade deshalb einnimmt, weil sie sich dadurch Handlungsspielräume verschaffen kann. Zusätzlich verkompliziert wird Godards Ausloten heteronormativer Blick- und Begehrensstrukturen durch eine berühmt gewordene Sentenz, die er Forestier während des Fotoshootings in den Mund legt: „La photographie, c’est la vérité,

²⁰ Ebd., S. 391 f.

²¹ Ebd., S. 391.

²² Mayne, *Claire Denis*, S. 95.

²³ Vgl. *Le Petit Soldat*, 00:25:41–00:25:51.

²⁴ Mircioi, „Karina and Godard and Godard and Karina“. Kursivierung im Original.

et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde.“²⁵ Diese metareferentielle Bemerkung, die oft zusammenhanglos zitiert und als komprimierte Godard'sche Filmphilosophie fehlinterpretiert worden ist, thematisiert vor dem Hintergrund der Täuschung, der Forestier beim Sprechen des Satzes aufzusitzen im Begriffe ist, nämlich gerade nicht das wahrheitsverbürgende Potenzial des Kinos, sondern seine trügerische Qualität: Die Wahrheit wird 24 Mal pro Sekunde *hergestellt* – und zwar von einer Autorinstanz, die ihrerseits ideologischen Vereinnahmungen unterliegt.



Abb. 4 und 5: Brunos Kamera taxiert Veronica

Wenn Claire Denis in *Beau Travail* also auf *Le Petit Soldat* als Intertext verweist, so zitiert – und korrigiert – sie damit auch ein bestimmtes Blickregime, das bei Godard zwar kritisch hinterfragt und in seiner Gemachtheit analysiert wird, in seinen Grundfesten aber unangetastet fortbesteht und damit zugleich reproduziert wird. *Beau Travail* unterminiert diese im Kino bis heute dominanten patriarchalen Blick- und Begehrensstrukturen – nicht obwohl, sondern gerade weil weibliche Figuren in Denis' Film buchstäblich Randerscheinungen darstellen. Die einzigen Frauen, die in *Beau Travail* überhaupt zu sehen sind, gehören zur Gruppe der Einheimischen, und damit zur Gruppe der Betrachter*innen, die dem soldatischen Spektakel auf der Wüstenbühne beiwohnen.²⁶ Sie sind es, die die männlichen Körper taxieren, sie zu Objekten des Begehrens werden lassen

²⁵ „Ein Foto ist die Wahrheit, und das Kino ist die Wahrheit vierundzwanzig Mal pro Sekunde“. *Le Petit Soldat*, 00:25:59–00:26:03.

²⁶ Sie blicken damit also nicht nur als Frauen, sondern als Schwarze Frauen auf die Legion, die zwar ethnisch divers ist, dabei aber doch vorrangig aus Weißen besteht. Auf den intersektionalen Aspekt des *male gaze* – die von Zuschauern, Charakteren und Kamera betrachtete und begehrte Frau ist im klassischen Hollywoodkino immer weiß – hat unter anderem bell hooks hingewiesen, vgl. hooks, *Black Looks*, S. 115–131.

und damit die tradierte Blickrichtung des *male gaze* umkehren, unterstützt von der nachgerade taktilen Kamera,²⁷ die die Körper der Soldaten langsam abtastet, auf Haut und Muskeln verweilt, unverhohlen voyeuristisch, dabei aber stets an der Beschaffenheit der Oberflächen interessiert, einer Materialstudie gleich. In den wenigen Einstellungen, in denen die Frauen selbst von der (wie in vielen von Denis' Filmen von Agnès Godard geführten) Kamera fixiert werden, etwa in der kurzen Sequenz, in der Galoups Geliebte Rahel auf seinem Bett liegt, halten sie deren Blick stand und erwidern ihn, anders als die Soldaten blicken sie direkt und fordernd in die Kamera (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Rahel erwidert den Blick der Kamera

Verstärkt und verdoppelt wird diese Destabilisierung des *male gaze* durch die starke homoerotische Aufladung des Verhältnisses der Soldaten untereinander, insbesondere des Verhältnisses zwischen Galoup, Sentain und Forestier. Die Grundzüge dieser Konstellation hat Denis aus Melvilles *Billy Budd* übernommen, einem Text, der spätestens seit Eve Kosofsky Sedgwick's einflussreicher Lektüre als früher Höhepunkt queerer Literatur gilt.²⁸ Die Erzählung handelt von dem jungen, schönen Matrosen Billy Budd, der zum Dienst auf einem Kriegsschiff rekrutiert wird. John Claggart, einem angestammten Mitglied der Besatzung, ist der Neuankömmling ein Dorn im Auge; indem er ihm gegenüber dem Kapitän Vere der Anstiftung zur Meuterei beschuldigt, versucht er, ihn aus dem

²⁷ Die haptische, taktile Qualität von Denis' Filmen ist in der Sekundärliteratur immer wieder betont worden, vgl. z.B. Hole, *Towards a Feminist Cinematic Ethics*, S. 8–36 und Waszynski, „Berührungen als mediale Schnittstelle in Claire Denis' *Beau Travail*“.

²⁸ Vgl. Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, S. 91–130.

Kreis der Matrosen wieder zu vertreiben.²⁹ Für Kosofsky Sedgwick ist diese Dreiecksbeziehung zwischen Billy, Claggart und Vere bestimmt von einem homosexuellen Begehren:

There is a *homosexual* in this text – a homosexual person, presented as different in his essential nature from the normal men around him. That person is John Claggart. At the same time, *every* impulse of *every* person in this book that could at all be called desire could be called homosexual desire, being directed by men exclusively toward men.³⁰

In Claire Denis' *Beau Travail* wird diese grundlegende Begehrenskonfiguration vorrangig durch die Blicke der drei Männer untereinander realisiert. Während Forestier zumeist rauchend am Rand des Geschehens sitzt und, in gewisser Weise den Einheimischen und den Zuschauer*innen nicht unähnlich, seine Soldaten beobachtet, buhlen Galoup und Sentain auf der ‚Bühne‘ des Truppenquartiers um seine Gunst. Die Rivalität der Männer erreicht ihren Höhepunkt in einer der vielen Trainingsszenen, die wie eine Mischung zwischen Martial-Arts- und Tanzperformance wirken und von dem Choreografen Bernardo Montet konzipiert wurden.³¹ Umringt von ihren Kameraden treffen Galoup und Sentain in einer kargen Gegend am Meer aufeinander; ihre tarnfarbenen Hosen verschwimmen mit dem Grau der Geröllwüste, ihre nackten Oberkörper kontrastieren mit dem

²⁹ Während die grundlegende Konstellation zwischen Neuankömmling, älterem Gruppenmitglied und Kapitän bzw. Kommandeur in *Beau Travail* mit Melvilles Text übereinstimmt, verändert Denis das Ende maßgeblich: In Melvilles Vorlage konfrontiert Vere, der von Billys Unschuld überzeugt ist, Billy in Claggarts Beisein mit dessen Vorwürfen. Billy allerdings, der mit einem Sprachfehler kämpft, ist von den Anschuldigungen so überrascht, dass er nicht antworten kann und Claggart stattdessen mit einem tödlichen Faustschlag niederstreckt. Billy wird schließlich von einem Militärgericht zum Tode verurteilt. Obwohl beinahe jede Studie über *Beau Travail* auf *Billy Budd* als Prätext verweist, sind detaillierte Untersuchungen des intertextuellen Verhältnisses zwischen beiden Werken bis dato vergleichsweise rar – erst die jüngere Forschung hat sich intensiver damit zu beschäftigen begonnen, vgl. z.B. Romacho, „On the Trail of Billy Budd“.

³⁰ Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, S. 92. Kursivierungen im Original. Die problematische Formulierung „different in his essential nature from the normal men“ greift eine Stelle in Melvilles Text auf, in der es heißt: „But for the adequate comprehending of Claggart by a normal nature these hints are insufficient. To pass from a normal nature to him one must cross ‚the deadly space between‘.“ Vgl. Melville, *Billy Budd*, S. 74.

³¹ Vgl. *Beau Travail*, 01:02:31–01:03:56. Für eine Analyse dieser Szene vgl. auch Brault, „Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*“, S. 290.

tiefblauen Meer im Hintergrund. Zu der Musik von Britten's Oper, die nicht nachträglich hinzugefügt, sondern während des Drehs selbst eingespielt und aufgenommen wurde und sich deshalb mit dem Klang des Windes und dem Rauschen des Meeres vermischt,³² umkreisen sich die beiden Männer, erst mit großem Abstand zueinander, dann in immer kleinerem Radius, der mit enger werdenden Einstellungsgrößen korrespondiert. Während eine Totale die Männer zu Beginn der Szene in der unwirtlichen Landschaft Dschibutis situiert, fokussieren die Close-ups und Over-the-Shoulder-Shots am Ende vor allem auf die durchdringenden, leidenschaftlich-aggressiven Blicke, die beide aufeinander richten und mit denen sie sich berühren (vgl. Abb. 7 und 8). Zu tatsächlichem Körperkontakt kommt es bis zum Schluss nicht, und die Szene bricht in dem Moment ab, in dem eine Berührung zwischen beiden Männern endgültig nicht mehr aufzuschieben scheint. Wie diese Berührung aussähe, bleibt deshalb offen: An den Kampf könnte sich, nach dem Vorbild von Melvilles *Billy Budd*, ein Faustschlag anschließen – oder ein Kuss.



Abb. 7 und 8: Kampf zwischen Galoup und Sentain

IV. (Un-)Gleiche Körper: Dekonstruktion der Gemeinschaft

Zu diesem Queering des soldatischen Körpers trägt schließlich auch die Tatsache bei, dass die Männer immer wieder bei stereotypisch weiblichen Haushaltstätigkeiten gezeigt werden. Für die Brigade stellen Kochen und Putzen, Waschen, Bügeln und Wäscheaufhängen ritualisierte Handlungen dar, die den Zusammenhalt

³² Vgl. Renouard, Wajeman, „The weight of the here and now“, S. 26 f.

der soldatischen Gemeinschaft symbolisieren. Zugleich takten sie den Alltag der Soldaten und fungieren so als Ausweis einer militärischen Ordnung im buchstäblichsten Sinne. Mit dieser Ordnung, geprägt von einer Disziplin, die hier passender vielleicht als Routine zu beschreiben wäre, korrespondiert die Rhythmik des Films. *Beau Travail* ist aus verschiedenen Typen von Szenen komponiert, die sich jeweils abwechseln und in leichten Variationen wiederholen. Jedem dieser Typen sind ein bestimmter Schauplatz und ein bestimmter Sound zugeordnet: Die militärischen Übungen spielen in der Wüste und sind mit Passagen aus Brittens Oper hinterlegt, manchmal auch mit rhythmisierten Kommandorufen: „Gardez-vous! Repos!“³³ Im öffentlichen Raum von Dschibuti-Stadt hingegen dominiert eine heterogene Geräuschkulisse, zusammengesetzt aus Hupen, Muezzinrufen und babylonischem Stimmengewirr, während bei den abendlichen Diskobesuchen – auch dies eine Beschäftigung, der die Soldaten geradezu routiniert nachgehen – zu Popmusik getanzt wird. Hinzu kommen die meist mit einem sparsamen Voiceover-Bericht einhergehenden Szenen, die in der Filmgegenwart in Marseille spielen und nicht zuletzt zeigen, wie Galoup, etwa durch das akkurate Falten seiner Wäsche, seinen verlorenen Alltag in Dschibuti zu reproduzieren versucht. In ihrer regelmäßig wirkenden Wiederholung verleihen diese Szenen dem Film auf der Ebene der Montage einen Rhythmus, der auf der Ebene der Cadrage durch den abwechselnden Einsatz etwa von wackelnden Handkameras und langgezogenen horizontalen Kamerafahrten seine Entsprechung findet.

Die syntagmatische Aneinanderreihung von Sequenzen und Einstellungen mit minimaler paradigmatischer Differenz zueinander, die den Eindruck erzeugt, man könne in *Beau Travail* „der Zeit beim Verstreichen zusehen“,³⁴ trägt dieser – auf den ersten Blick zuvorderst räumlichen – iterativen Struktur auch eine temporale Dimension ein: Sie erzählt von der Wiederkehr des Immergleichen und von der dabei vermeintlich unveränderlichen soldatischen Ordnung. Darüber hinaus und eng daran gekoppelt aber betont dieses Verfahren auch die Ähnlichkeit des eigentlich Ungleichen und spiegelt damit auf formaler Ebene eines der wichtigsten ideologischen Prinzipien der Fremdenlegion oder, allgemeiner formuliert, einer bestimmten soldatischen Tradition. Wie sehr auf diese Weise die auch ethnisch heterogene Brigade als homogene Einheit inszeniert wird, hat

³³ Vgl. *Beau Travail*, 00:58:34–00:58:49 und 01:08:25–01:08:45.

³⁴ Althen, „In einem wüsten Land“.

Martine Beugnet am Beispiel der Close-ups analysiert, die die Legionäre zu Beginn des Films zum ersten Mal von Nahem zeigen:

Strongly defined features, racial differences and scars singularise the soldiers' faces, yet ultimately, as the close-ups follow one another, the repetition works to create a sequence of images linked primarily by a relation of contiguity and resemblance. [...] Here, the close-up operates a metonymic play that conveys but one underlying cliché: the archaic, illusory sense of timelessness and parity maintained by the army.³⁵

Diese homogene militärische Ordnung wird in *Beau Travail* zusätzlich durch die kontinuierliche Bezugnahme auf eine tradierte Ikonographie der Fremdenlegion unterstrichen, wie sie beispielsweise William A. Wellmans (schon dem Titel nach ähnlicher) Film *Beau Geste* von 1939 geprägt hat. Denis bedient sich aus einem Repertoire an visuellen und literarischen Kriegs- und Militärmotiven, inszeniert Gemeinschaft, Gesänge, eine brodelnde Körperlichkeit – und damit auch ein Bildprogramm viriler Kampf- und Opferbereitschaft, das deutlich faschistoide Züge trägt.³⁶ Mit Leni Riefenstahls Film *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht* (1935) etwa verbindet *Beau Travail* das selbstverständliche syntagmatische Verknüpfen von martialischen Kriegsübungen und profanen Alltagstätigkeiten wie dem Zähneputzen. Die Inszenierung des soldatischen Trainings in der Wüste hingegen erinnert, teils bis in die Details von Kader und Kameraperspektive, an Riefenstahls *Olympia – Fest der Schönheit* von 1938, in dem schöne, klinisch cleane Körper auf ganz ähnliche Weise gezeigt werden: aus einer Untersicht und übermenschlich, hyperästhetisiert (vgl. Abb. 9 bis 11).

³⁵ Beugnet, *Cinema and Sensation*, S. 98. Beugnet bezieht sich auf *Beau Travail*, 00:05:50–00:06:32. Bezeichnend ist an dieser Szene im Übrigen auch, dass Galoup bereits hier dezidiert nicht als Teil der Einheit inszeniert wird. Während alle anderen Legionäre mit nacktem Oberkörper gezeigt werden, ist Galoup als einziger bekleidet; und obwohl die Montage suggeriert, dass alle Männer buchstäblich im selben Boot sitzen, unterscheidet sich auch die Farbe des Bildhintergrunds. Statt mit einem satten Blau ist Galoups Close-up, korrespondierend mit den Einstellungen, die ihn in Marseille zeigen, mit einem Grauton hinterlegt.

³⁶ Den Begriff des Faschismus hat mit dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy, einem langjährigen Freund Denis', schon einer der ersten Interpreten des Films ins Spiel gebracht, vgl. Nancy, „A-religion“, S. 17.



Abb. 9 bis 11: Körperinszenierungen in *Beau Travail* und Riefenstahls *Olympia – Fest der Schönheit*

Susan Sontag hat in ihrem bis heute einschlägigen Essay *Fascinating Fascim* einige Ansatzpunkte zur Eingrenzung einer notorisch schwierig zu definierenden ‚faschistischen Ästhetik‘ skizziert, die sich in *Beau Travail* auch über die direkteren Riefenstahl-Zitate hinaus größtenteils wiederfinden lassen. Wenn Sontag NS-Filme als „epics of achieved community, in which everyday reality is transcended through ecstatic self-control and submission“³⁷ bezeichnet, so trifft dies – zumindest auf den ersten Blick – in ähnlicher Weise auf *Beau Travail* zu, wo immer wieder eine „preoccupation with situations of control, submissive behavior, extravagant effort, and the endurance of pain“³⁸ inszeniert wird. Die Legion verlangt nach einer bedingungslosen „exhibition of physical skill and courage“ und erhebt „success in fighting“ zur „main aspiration of a man’s life“.³⁹ Diese der faschistischen Ideologie unterliegenden Ideale von Härte, Opferbereitschaft und dem Aufgehen des Einzelnen in einer Gemeinschaft schlagen sich schließlich auch formal nieder, angefangen bei der Bedeutung von

³⁷ Sontag, „Fascinating Fascim“, S. 87.

³⁸ Ebd., S. 91.

³⁹ Ebd., S. 89.

Choreografie, die auch in *Beau Travail* eine große Rolle spielt: „The rendering of movement in grandiose and rigid patterns“, argumentiert Sontag, „rehearses the unity of the polity“;⁴⁰ das choreografierte Zurschaustellen von Körpern bringt so „military precision“ und „the holding in or confining of force“⁴¹ zum Ausdruck. Faschistische Kunst kreist daher um eine „utopian aesthetics [...] of physical perfection“,⁴² die sich zugleich in einer Sphäre des Asexuellen, in einer Suspension jedes den Willen potenziell durchkreuzenden Begehrens bewegt.

Das zentrale inhaltliche Movens von *Beau Travail*, die Ankunft des schönen Sentain nämlich, setzt jedoch eine Begehrendynamik in Gang, die das Ideal soldatischer Disziplin und Triebunterdrückung unterläuft. Sentain verkörpert dabei nicht nur einen persönlichen Rivalen Galoups, sondern auf einer übergeordneten, strukturellen Ebene darüber hinaus auch „quelque chose de vague et de menaçant“⁴³ – ein Kontingenzmoment, das die strenge und kontrollierte Ordnung der Legion bedroht. Wie auch seine literarische Vorlage Billy Budd ist Sentain ein Findelkind; in einem nächtlichen Gespräch erzählt er Forestier, man habe ihn als Säugling in einem Treppenhaus gefunden. „Trouvé? Merde, alors“, entgegnet Forestier erschrocken, um dann hinzuzufügen: „Au moins c’est une belle trouvaille.“⁴⁴ Durch die lautliche Assonanz statuiert diese Szene einen Gegenpol zur titelgebenden Ordnung eines *Beau Travail*: Die schöne Arbeit, die hier – psychoanalytisch gesprochen – auch das Gesetz und das Lob des Vaters Forestier impliziert (als Ausruf bedeutet *beau travail!* auch ‚gut gemacht!‘), wird überschrieben von einer *belle trouvaille*, einem schönen und per Definition kontingenten Fund, der langsam, aber sicher die Oberhand gewinnt.⁴⁵ Im Zentrum von Denis’ Film steht also, wie ich abschließend argumentieren will, der imminente Kollaps jener rigiden militärischen Ordnung, deren Unterminierung, Aushöhlung und Umdeutung *Beau Travail*, gerade durch das Zitieren tradierter Motive von Kampf- und Opferbereitschaft, inhaltlich wie formalästhetisch betreibt.

Eine zentrale Rolle spielt dabei die oben bereits erwähnte und im Film immer wieder ostentativ und in langen Sequenzen zur Schau gestellte Funktionslosigkeit der Legion. Die Tätigkeit der Männer dient, außer der Aufrechterhaltung einer

⁴⁰ Ebd., S. 91 f.

⁴¹ Ebd., S. 92.

⁴² Ebd.

⁴³ „etwas Vages und Bedrohliches“. *Beau Travail*, 00:09:50–00:09:51.

⁴⁴ „Gefunden? Scheiße – Wenigstens ist es ein schöner Fund“. *Beau Travail*, 01:00:57–01:01:10.

⁴⁵ Vgl. Nancy, „A-religion“, S. 15.

tradierten Ordnung, in der hierarchische Strenge längst nur noch um ihrer selbst willen exerziert wird, keinem erkennbaren Zweck; sie trainieren für einen nie thematisierten zukünftigen Einsatz, graben Löcher in die Erde und nehmen leerstehende Bauruinen ein. Das Motto der Fremdenlegion, „Sers la bonne cause et meurs“, das Galoup sich sogar auf die Brust tätowiert hat,⁴⁶ wird in *Beau Travail* auf diese Weise obsolet – denn wie genau die „schönen Ideen, für die man stirbt“⁴⁷ beschaffen sein könnten, vermag keiner der Soldaten genau zu sagen. Tatsächlich ausgesprochen wird die Frage nach der Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns allerdings nur von Forestier, und auch von ihm nur zögerlich und andeutungsweise, in einem Gespräch mit einem Legionär, das er nicht auf Französisch, sondern in dessen Muttersprache Russisch führt. Nach seinen Motiven dafür gefragt, sich der Fremdenlegion anzuschließen, antwortet der Mann, er sei es leid gewesen, in Russland ohne gesichertes Einkommen für ein sich beständig verschiebendes Ideal zu kämpfen. Forestier antwortet tonlos: „Welches Ideal?“⁴⁸

Claire Denis greift damit eine Frage wieder auf, die bereits in *Le Petit Soldat* in der Figur des Bruno Forestier angelegt war: die Frage, für welchen höheren Zweck es sich zu kämpfen lohnt, verbunden mit der für Forestier desillusionierenden Einsicht, dass es zumindest für ihn einen solchen Zweck nicht gibt. Und tatsächlich wird der ideologische Überbau, der den erbitterten Kampf der französischen Rechtsextremisten gegen die algerische Unabhängigkeitsbewegung immer wieder aufs Neue befeuert, in *Le Petit Soldat* kaum jemals erwähnt; für Bruno selbst wird immer unklarer, welche Ziele durch die Gewalttaten erreicht werden sollen. Bestätigt wird dieser Zweifel schließlich ausgerechnet durch einen Satz der vermeintlich einfältigen Veronica, die irgendwann feststellt, dass die Franzosen im Unrecht seien, denn „les autres, ils ont un idéal, mais pas les Français“.⁴⁹ Denis erhebt diese Abwesenheit von Idealen zum inhaltlichen Grundprinzip ihres Films. Wenn die Verherrlichung einer „family of man (under the parenthood of the leaders)“⁵⁰ einen zentralen Bestandteil faschistoider Gemeinschaftsstrukturen

⁴⁶ „Diene der guten Sache und sterbe“. *Beau Travail*, 01:24:48–01:24:54.

⁴⁷ So Gottfried Benn in seiner Festrede an Filippo Tommaso Marinetti von 1934, in der er den italienischen Futuristen als Wegbereiter des Faschismus feiert und wesentliche Züge der Bewegung skizziert. Das Zitat ist Benns Übersetzung einer Zeile von Marinetti. Benn, „Rede auf Marinetti“, S. 193.

⁴⁸ Vgl. *Beau Travail*, 00:27:46–00:28:09.

⁴⁹ „Die anderen haben ein Ideal, aber die Franzosen nicht.“ *Le Petit Soldat*, 01:14:30–01:14:32.

⁵⁰ Sontag, „Fascinating Fascism“, S. 96.

darstellt, so wird in *Beau Travail* am zweifelnden Kommandanten Forestier gerade deren Auseinanderfallen ansichtig. Schon räumlich steht er nicht vor oder über seiner Truppe, sondern buchstäblich daneben: rauchend am Rand, beobachtend hinter Zäunen, die die Distanz zwischen ihm und seinen Legionären symbolisieren. Als melancholische, zurückgezogene, in sich gekehrte Führerfigur verkörpert er eine Idee des Postheroischen,⁵¹ die sich langsam auch in die scheinbar unveränderliche militärische Ordnung einschreibt.

Beau Travail dekonstruiert damit die der Fremdenlegion eigene „ideology of belonging and communal fusion“ ebenso wie die „conjoined myths of the nation and the military“,⁵² auf denen sie gründet. Weil diese Mythen in *Beau Travail* nur als vergangene Illusionen aufscheinen, dienen sie der Gruppe auch nicht als identifikatorisches Element, das ihre Gemeinschaft konstituieren und aufrechterhalten könnte. Ähnlich wie Godard, der in *Le Petit Soldat* immer wieder zeigt, dass jedes Kinobild ideologisch unterfüttert ist und somit nicht die Realität an sich, sondern nur eine subjektive Variante von ihr darstellt, lenkt Denis den Blick deshalb auf eine Form der performativen Arbeit, die nötig ist, um jene grundlose Einheit fortbestehen zu lassen, deren Auseinanderbrechen in *Beau Travail* jederzeit droht: Im Fokus steht damit die Gemachtheit der Gemeinschaft, vermittelt durch ein Ausstellen der Gemachtheit der Bilder und ihrer trügerisch-schönen Qualität selbst. Jean-Luc Nancy hat ihren Film deshalb als *beau travail* im wörtlichsten Sinne beschrieben, als

work on beauty [...] in favour of an ostentation of the image through which the camera signals or signs itself. Image signifies itself from the opening images of the film (the insignia of the Legion in extreme close-up on a wall). Image signifies itself in its prestige, in its power, to the extent that it proposes a cult of itself to the point of turning the film into a kind of an icon of the image and of cinema: an icon in the strong sense of the term – in other words an image which in itself gives birth to the image it represents. Everything in the film indicates something of a non-representational, non-figurative affirmation of the image: the power, the intensity, the fire even of a self-presentation.⁵³

⁵¹ Zum Postheroischen in *Beau Travail* vgl. ausführlicher Elsaesser, „European Cinema and the Postheroic Narrative“.

⁵² McMahon, *Cinema and Contact*, S. 117.

⁵³ Nancy, „A-religion“, S. 16 f.

Denis' Arbeit am Schönen, die sich jeglicher eindeutigen Bedeutungszuschreibung versperrt, radikalisiert damit die inhaltliche Problematik, die *Beau Travail* verhandelt. Die „schöne Armee“⁵⁴ bedeutet gerade in ihrer Bedeutungslosigkeit; und die Macht des Bildes, die Denis den Zuschauer*innen immer wieder vor Augen führt, verweist zugleich auf die Macht des gemachten Bildes: auf die Macht von starren Denkbildern, auf die Macht des Ideologischen.

Der Schluss des Films scheint seiner oben beschriebenen iterativen Grundstruktur zunächst treu zu bleiben: *Beau Travail* beginnt und endet mit einem traditionellen Lied der Fremdenlegionäre, jeweils gefolgt von einem Tanz. Trotzdem verdichtet sich im Spiel von Differenz und Wiederholung in dieser letzten Szene das Spannungsverhältnis zwischen den Polen der *beau travail* und der *belle trouvaile*, das den Film prägt. Wo das Lied zu Beginn von einem nicht näher benannten soldatischen Chor gesungen wurde, endet *Beau Travail* mit dem Gesang eines Chors, dessen Teil Galoup dezidiert nicht mehr ist. Und während der Tanz zu Beginn als ein ritualisiertes, beinahe nüchternes Ereignis in einem Club in Dschibuti präsentiert wird, das sich jeden Abend so oder so ähnlich aufs Neue wiederholt, lässt sich Galoups Tanz am Schluss auf keiner zeitlichen Ebene des Films tatsächlich situieren. Der leere Raum, in dem Galoup zum 1990er-Dance-Hit „Rhythm of the Night“ einen geradezu dionysischen Ausbruch vollzieht, gleicht zwar der Diskothek in Dschibuti. Zugleich legt die Montage des Films aber eine diegetische Kontinuität nahe, die sich erzähllogisch kaum erklären lässt: Unmittelbar vor seinem Tanz befindet sich Galoup in seinem kargen Zimmer in Marseille, wo er durch penible Akribie im Haushalt die Ordnung der Fremdenlegion und damit seine Zugehörigkeit zu ihr zu bewahren versucht. Über eine Minute lang sehen wir ihm dabei zu, wie er akkurat sein Bett macht, bevor er dann, unterbrochen durch eine kurze, kontrastierende Einstellung, die die Fremdenlegion in Dschibuti ohne ihn für ein Gruppenfoto posieren zeigt, eine Waffe aus einer Schublade holt und sich mit ihr auf die Matratze legt. Vor dem Schnitt, der den Tanz einleitet, fährt die Kamera in einem Close-Up über seine nackte Brust, auf der das von Galoup zugleich geflüsterte Motto der Fremdenlegion tätowiert ist – „Sers la bonne cause... et meurs“ –, um dann sekundenlang auf der Haut seines Oberarms zu verweilen, unter der das Blut pulsiert.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Diederichsen, „Die schöne Armee“.

⁵⁵ Vgl. *Beau Travail*, 01:24:55–01:25:03.

Dass die daran anschließende Schlusszene in der leeren Diskothek diegetisch nicht zu verorten ist, verstärkt den Eindruck eines Ausbrechens aus allen gekannten Konventionen, eines Lossagens von der militärischen Disziplin, einer Befreiung – einer sexuellen Befreiung womöglich, eines befreienden Traums oder einer Befreiung im Tod. Und auch auf formaler Ebene stellt diese letzte Szene einen endgültigen Ausbruch aus der Wiederholungsstruktur des Films da. In der leeren Diskothek, aus der sich alle anderen Mitglieder der Brigade längst verabschiedet haben, vollführt Galoup einen ekstatischen, impulsiven, idiosynkratischen Tanz, der mit den kontrollierten Bewegungen der Männer während des Wüstentrainings nichts mehr gemein hat. Wenn es ein Merkmal faschistischer Ästhetik ist, an „die Stelle des Individuums [...] den Körper“⁵⁶ zu stellen, inszeniert Denis eine dialektische Synthese dieses Gegensatzes: das Ausbrechen, das Herausbrechen eines einzelnen *corps* aus dem Militärcorps – und das Ringen darum, sich dabei als Individuum nicht zu verlieren.

⁵⁶ Stiglegger, „Visionen vom Körperpanzer“, S. 108.

Filmographie

Beau Geste. Produktion: William A. Wellman, Regie: William A. Wellman, USA 1939.

Beau Travail. Produktion: La Sept, Tanaïs Productions, S.M. Films, Regie: Claire Denis, Frankreich 1999.

Le Petit Soldat. Produktion: Société Nouvelle de Cinématographie, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1963.

Olympia – Zweiter Teil: Fest der Schönheit. Produktion: Leni Riefenstahl, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1938.

Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht. Produktion: Leni Riefenstahl, Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1935.

Literaturverzeichnis

Althen, Michael: „In einem wüsten Land“. *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.2001. URL: <https://michaelalthen.de/texte/themenfelder/filmkritiken/beau-travail/>, zuletzt am 16.4.2023.

Benn, Gottfried: „Rede auf Marinetti“. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Reinbek bei Hamburg 1993. 192–194.

Beugnet, Martine: *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Carbondale 2007.

Borossa, Julia: „Love of the Soldier. Citizenship, belonging and exclusion in *Beau Travail*“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 92–105.

Brault, Pascale-Anne: „Claire Denis et le corps à corps masculin dans *Beau Travail*“. *The French Review* 78.2 (2004): 288–299.

British Film Institute: „The Greatest Films of All Time“. *Sight & Sound*, Dezember 2022. URL: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>, zuletzt am 16.4.2023.

Diederichsen, Diedrich: „Die schöne Armee“. *taz. die tageszeitung*, 12.4.2001: 13. URL: <https://taz.de/!1177706/>, zuletzt am 16.4.2023.

Elsaesser, Thomas: „European Cinema and the Postheroic Narrative. Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and *Beau Travail*“. *New Literary History* 43.4 (2012): 703–725.

Hole, Kristin Lené: *Towards a Feminist Cinematic Ethics. Claire Denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh 2016.

hooks, bell: *Black Looks. Race and Representation*. Boston 1992.

- Keimig, Jas u. Charles Mudede: „Everybody loves *Beau Travail*“. *The Stranger*, 27.4.2022. URL: <https://www.thestranger.com/slog/2022/04/27/71882653/everybody-loves-beau-travail>, zuletzt am 16.4.2023.
- Leymarie, Philippe: „Djibouti entre superpuissance et superpauvreté“. *Le Monde Diplomatique* (Februar 2003): 21.
- Mal, Cédric: *Claire Denis. Cinéaste à part, et entière...*. Paris 2007.
- Mayne, Judith: *Claire Denis*. Urbana, Chicago 2005.
- McMahon, Laura: *Cinema and Contact. The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. New York 2012.
- Melville, Herman: *Billy Budd, Sailor. An Inside Narrative*. Hg. Harrison Hayford u. Merton M. Sealts, Jr. Chicago, London 1962.
- Michels, Eckard: *Fremdenlegion. Geschichte und Gegenwart einer einzigartigen militärischen Organisation*. Freiburg 2020.
- Mircioi, Alex: „Karina and Godard and Godard and Karina“. *photogénie*, 20.12.2019. URL: <https://photogenie.be/karina-and-godard-and-godard-and-karina/>, zuletzt am 16.4.2023.
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. Übers. v. Karola Gramann. *Texte zur Theorie des Films*. Hg. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart 2018. 389–408.
- Nancy, Jean-Luc: „A-religion“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 14–18.
- Pieper, Dietmar: „Wie China eines der kleinsten Länder Afrikas verändert“. *Spiegel Online*, 8.2.2018. URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/dschibuti-wie-china-eines-der-kleinsten-laender-afrikas-veraendert-a-1191565.html>, zuletzt am 16.4.2023.
- Renouard, Jean-Philippe u. Lise Wajeman: „The weight of the here and now. Conversation with Claire Denis, 2001“. *Journal of European Studies* 34 (2004): 19–33.
- Romacho, Miguel Olea: „On the Trail of Billy Budd. An Analysis of *Beau Travail*“. *L'Atlante* 31 (2021): 199–209.
- Sontag, Susan: „Fascinating Fascism“. *Under the Sign of Saturn*. Hg. Dies. New York 1972. 73–108.
- Stiglegger, Marcus: „Visionen vom Körperpanzer. Die Konstruktion eines ‚faschistischen Körpers‘ seit Leni Riefenstahl“. *Leni Riefenstahl*. Hg. Jörg von Brincken. München 2016. 104–115.

Vicari, Justin: „Colonial Fictions. *Le Petit Soldat* and its revisionist sequel, *Beau Travail*“.
Jump Cut. A Review of Contemporary Media 50 (2008). URL:
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/PetitSoldatDenis/>, zuletzt am
16.4.2023.

Waszynski, Alexander: „deadly spaces between‘. Berührungen als mediale Schnittstellen
in Claire Denis’ *Beau Travail*“. *Tangieren – Szenen des Berührens*. Hg. Sandra
Fluhrer u. Alexander Waszynski. Baden-Baden 2020. 131–146.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:17:27

Abb. 2: Jean-Luc Godard, *Le Petit
Soldat*, 01:20:45

Abb. 3: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:14:53

Abb. 4: Jean-Luc Godard, *Le Petit Sol-
dat*, 00:25:57

Abb. 5: Jean-Luc Godard, *Le Petit Sol-
dat*, 00:27:24

Abb. 6: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:30:10

Abb. 7: Claire Denis, *Beau Travail*,
01:02:33

Abb. 8: Claire Denis, *Beau Travail*,
01:03:48

Abb. 9: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:06:15

Abb. 10: Claire Denis, *Beau Travail*,
00:12:31

Abb. 11: Leni Riefenstahl, *Olympia –
Zweiter Teil: Fest der Schön-
heit*, 00:32:23

7.

David Slade/Charlie Brooker, *Black Mirror: Bandersnatch*

David Kerler

I. Einführung: Die Serie *Black Mirror* und der postmediale Zustand

200 Jahre vor dem 2018 erschienenen Film *Bandersnatch* (2018) veröffentlichte die englische Romantikerin Mary Shelley ihren epochalen Roman *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818). Shelleys Schauerroman – geschrieben in einer Zeit des gesellschaftlichen und technologischen Umbruchs, der die Entwicklung des modernen Subjekts maßgeblich geprägt hat – präfiguriert zentrale Aspekte unserer technologisch-medialen Gegenwart und Subjektivität. So ermahnt uns Victor Frankensteins Verhältnis zu seiner geschaffenen Kreatur an die Verantwortung, die der technologische Fortschritt und das Streben danach bedingt, sowie warnt eindringlich vor den destruktiven Folgen der Vernachlässigung derselben. Zentral für meine folgenden Ausführungen ist dabei, dass Frankensteins Kreatur/Monster unser gegenwärtiges Verhältnis zur Technologie vorwegnimmt, das sich, zunächst anknüpfend an den kanadischen Medientheoretiker Marshall McLuhan, als postmedialer Zustand (die sog. *post-media condition*) fassen lässt:¹ Demnach erlaubte die Erforschung und zunehmende Anwendung der Elektrizität, insbesondere ab dem Ende des 18. Jhds. (man denke an die berühmten Galvanischen Experimente), es, nahezu alles in Informationen umzuwandeln. So etwa beim Telegraphen und dessen Evolution über die Jahrhunderte hinweg zum Digitalen.² Zu Beginn des 21. Jahrhunderts schließlich, so Cornelius

¹ Vgl. Duarte, „Mapping“, S. 27–29, 38f., 40f. für die Verbindung zwischen Shelleys *Frankenstein*, der Serie *Black Mirror* und Marshall McLuhans Medientheorie.

² Vgl. Duarte, „Mapping“, S. 27–29 und Borck „The Electric Age“, S. 35. Zur Geschichte der Elektrizität und deren Einfluss auf unsere gegenwärtige Lebenswelt siehe Borck „The Electric Age“ und Burkett, „Monstrosity“, S. 586–591.

Borck, „electricity has been woven into the fabric of modernity, from its most basic levels to e-commerce, and artificial intelligence [...] it is a prerequisite for living a life“³. German A. Duarte folgend lässt sich weiter feststellen, dass die mit der Elektrizität zunehmend verdrängte technische Extension des Menschen zugunsten einer Externalisierung des Seins in ein Netzwerk von Information(en) und, in weiterer Konsequenz, ins Digital-Virtuelle sich metaphorisch in der Frankenstein’schen Kreatur abbildet (d.h. dessen Körper als Medium von Information⁴): Genauso wie die Kreatur eine Externalisierung von menschlicher Information ist sowie eine Transzendierung von Temporalität und menschlicher Körperlichkeit darstellt, sind die zunehmenden Prozesse der Entmaterialisierung und Kodifizierung unseres Nervensystems – d.h. vom Bewusstsein ins Digitale, vom Körperlichen ins Digital-Technische, vom Privaten ins Öffentliche – eine Externalisierung des menschlichen Seins und kulminieren in einer Simulation von Bewusstsein; ein Prozess, der mit der verbreiteten Einführung der Elektrizität initiiert wurde und im postmedialen Zustand seine gegenwärtige Ausprägung findet. Eine zentrale Beobachtung McLuhans war es dabei, dass wir, trotz dieses neuen technologisch-medialen Fortschritts und der sich entsprechend veränderten lebensweltlichen Modifizierungen, zu einem großen Teil immer noch in den alten Epistemem einer „pre-electric age“⁵ verhaftet sind. Dieses generelle Spannungsverhältnis zwischen technischer Extension und Externalisierung, zwischen seriell-fragmentarischen Abläufen und a-temporalen Gleichzeitigkeit, zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen den nahezu alle Bereiche unserer Lebenswelt eingreifenden/strukturierenden neuen (digitalen) Medien und dem gleichzeitigen Denken in Kategorien alter Medien, sowie das daraus hervorgehende mannigfaltige Missbrauchspotential, ist im 21. Jhd. aktueller denn je und spielt eine zentrale Rolle in der Serie *Black Mirror* und dessen Film *Bandersnatch*.⁶

Der interaktive Film *Bandersnatch* wurde für die Streaming-Plattform *Netflix* exklusiv produziert und ist aus der britischen Serie *Black Mirror* (2011–2023; bisher 6 Staffeln) hervorgegangen, welche die negativen Auswirkungen

³ Borck, „The Electric Age“ S. 37.

⁴ Vgl. zum Körper der Kreatur als Medium von Information Burkett, „Monstrosity“, S. 590.

⁵ McLuhan zitiert in Duarte, „Mapping“, S. 39.

⁶ Vgl. Duarte, „Mapping“, S. 27–29, 38f., 40f. für die Verbindung von Shelleys *Frankenstein* und der Serie *Black Mirror*, sowie für die in diesem Zusammenhang referierten Positionen McLuhans. Zur Externalisierung von Informationen sowie Medialität und Virtualität in Shelleys *Frankenstein* siehe auch Burkett, „Monstrosity“.

gegenwärtiger technologischer Entwicklungen und der zunehmenden Digitalisierung kritisch auslotet. Die maßgeblich von Charlie Brooker (* 1971) konzipierte Serie wurde erstmalig im Jahr 2011 auf dem britischen Fernsehsender Channel 4 ausgestrahlt und wechselte dann, nach zwei Staffeln, 2016 zum Streaming-Anbieter *Netflix*. Die *Black Mirror* Episoden sind insofern weitestgehend eigenständig, als sie – in ihrer Gesamtheit – zwar nicht die Merkmale einer geschlossen-teleologischen narrativen Struktur aufweisen (etwa regelmäßig wiederkehrende Figuren und/oder einen, die einzelnen Episoden miteinander verbindenden, Plot), jedoch durch das Zitieren, Wiederholen und Variieren von bestimmten Elementen, Motiven, Themen und Objekten/Gegenständen (z.B. das „white bear“ Symbol oder die sog. „cookies“) eine leitmotivische Kohärenz stiften und signalisieren, dass es sich grundsätzlich um dasselbe Erzähluniversum⁷ handelt.⁸ Hinsichtlich der raum-zeitlichen Verortung ist festzuhalten, dass die Serie primär den Konventionen der Dystopie folgt und dabei diverse Elemente aus dem *Science Fiction* Genre⁹ verwendet. Die Episoden spielen überwiegend in einer nicht allzu fernen Zukunft¹⁰ innerhalb unserer Gesellschaft. Es gibt jedoch auch einige wenige Episoden, die in der Gegenwart verortet sind (etwa *The National Anthem*, *Shut Up and Dance*), positiv-utopisch konzipiert sind (etwa *San Junipero*) oder, wie im Falle von *Bandersnatch*, in der Vergangenheit spielen.

Vor dem Hintergrund des dystopischen Potentials, das maßgeblich mit der zunehmenden digitalen Technisierung verknüpft ist, ist ein genauere Blick auf die Metapher des *black mirror* und dessen Visualisierung in der Anfangssequenz der einzelnen Episoden aufschlussreich: Der schwarze Spiegel repräsentiert zum einen die Flut an Bildschirmen unserer digitalen Geräte¹¹ (Fernsehbildschirme, Smartphones, Smartwatches, PC-Bildschirme, [tragbare] Spielekonsolen, Navigationsgeräte, VR-Geräte etc.) sowie die entsprechenden Inhalte (d.h. die gesamte Bandbreite an *social media* Anwendungen, Spiele, Unterhaltungssendungen, *smart home* Anwendungen, automatisierte Prozesse zwischenmenschlicher

⁷ Vgl. hierzu McSweeney/Joy, „Sane Society“, S. 10.

⁸ Vgl. zur Geschichte, Theorie und den verschiedenen Formen des seriellen Erzählens Mader/Schwaab/Newiak, „Fernsehwissenschaft“, S. 1–9; Piepiorka, „Transmedialität“, S. 38–51; sowie im speziellen Kontext von *Black Mirror* Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, Kapitel 2.

⁹ Vgl. Johnson/Kyle, „Best“, S. 3f.; Duarte/Battin, „Imagining“, S. 10.

¹⁰ Vgl. Duarte/Battin, „Imagining“, S. 11, 13.

¹¹ Vgl. Johnson/Kyle, „Best“, S. 3.

Kommunikation wie etwa KI Chat-Bots oder digitale Assistenten etc.), die unsere Lebenswelt in vielfältiger Art und Weise begleiten sowie, nicht zuletzt, auch fundamental strukturieren und determinieren. Zum anderen impliziert die Metapher des Spiegels auch immer eine Spiegelung unserer Selbst in diesem Medium, d.h. eine Extension oder gar Externalisierung¹² unserer Selbst (und, im weiteren Sinne, auch der Gesellschaft und Kultur¹³) im Digitalen/Virtuellen. Dass dieses gespiegelte Selbst auch schon immer gebrochen und von sich selbst entfremdet ist, ist eine zentrale Einsicht der Psychoanalyse (siehe etwa Jacques Lacan oder im Anschluss Slavoj Žižek) und wird durch den gebrochenen Spiegel hier entsprechend visualisiert. Nicht nur das Spiegelbild, sondern auch das *zu Spiegelnde*, der Mensch selbst, ist demnach gebrochen und defizitär,¹⁴ d.h. die – in der Serie vielfach kritisierte – Perversion der Technologie und deren Missbrauch sind letzten Endes das Resultat menschlichen Handelns und gehen nicht genuin aus der Technik hervor.¹⁵

Diese Aspekte werden in *Black Mirror* in kreativer Art und Weise in verschiedenen Szenarien (selbst-)kritisch hinterfragt. Analog zu Shelleys *Frankenstein* ist auch hier ein selbstreflexiver Metadiskurs eingeschrieben, welcher die Monstrosität des Mediums selbst kritisch reflektiert und die Konsequenzen einer mangelnden Verantwortung desselben gegenüber sowie (daraus zuweilen hervorgehenden) nicht mehr kontrollierbaren Verselbstständigung und Effekte auslöst.¹⁶ Ich kann an dieser Stelle leider nur cursorisch auf einige exemplarische Episoden eingehen, die auch für die folgende Diskussion von *Bandersnatch* einen relevanten intertextuellen Kontext darstellen. Zentral erscheinen mir hierfür folgende in der Serie dominierende Themen: (1) Die gefährlichen Dynamiken einer ins Digitale und Virtuelle (allen voran in die verschiedenen sozialen Medien) externalisierten (primär anonymen) Kollektivität und deren Rückwirkung auf unsere lebensweltliche (analoge) Realität und unser Empathiebewusstsein; (2) eine sich *durch das* Digitale/Virtuelle und *ins* Digitale/Virtuelle zunehmend

¹² Vgl. zur Idee der Extension und Exteriorisierung Mazurek, „End“, S. 27-29, der an McLuhan anknüpft.

¹³ Vgl. McSweeney/Joy, „Sane Society“, S. 1f.

¹⁴ Vgl. auch Johnson/Kyle, „Best“, S. 3: „you’re watching a dark reflection of society – one that is just slightly cracked – that depicts our flaws, our fears, and our possible future.“

¹⁵ Vgl. zum Menschen als primären Objekt der Kritik anstelle der Technologie Johnson/Kyle, „Best“, S. 4.

¹⁶ Vgl. Burkett, „Monstrosity“, S. 582, 584, 590, 594, 597f. zu dieser Deutung von *Frankenstein*.

auflösende Opposition von Privatem und Öffentlichem¹⁷, die sich u.a. in einem (durch die neuen digitalen Medien/Anwendungen vereinfachten) anonymen Voyeurismus, einer Skandallust aber zuweilen auch in einem Drang sowie auch Zwang zum medialen Exhibitionismus manifestiert. Interessant ist hierbei die Beobachtung Clifford Siskins, der, anknüpfend an McLuhans Konzept der *remediation*, argumentiert, dass bei technologisch-medialen Innovationen die alte *Form* der Realität zum *Inhalt* der neuen Realität (hier: die virtuelle Realität) wird (z.B. *reality shows*).¹⁸ (3) Ein spekulativer Blick auf transhumanistische¹⁹ Fragestellungen, insbesondere der nach der möglichen Externalisierung von menschlichem Bewusstsein ins Digitale/Virtuelle; (4) der (oftmals durch autoritären staatlichen Eingriff²⁰) Missbrauch digitaler Technologien.

Bereits die erste Episode, *The National Anthem* (im Deutschen interessanterweise als *Der Wille des Volkes* übersetzt) zeigt programmatisch das missbräuchliche Potential unserer aktuellen (sozialen) Medien(nutzung) auf. Die Folge spielt im gegenwärtigen London und legt die Dynamiken eines zunehmend ins Anonym-Digitale verlagerten (oder externalisierten) und dadurch entfremdeten sozialen Miteinanders²¹ offen. Ausgangspunkt ist die Entführung der fiktiven Prinzessin Susannah. Der Erpresser fordert, dass der (fiktive) Premierminister live im Fernsehen mit einem Schwein kopulieren soll, ansonsten drohe er mit der Ermordung der Prinzessin. Das über ein Videoportal gesendete Erpresservideo macht in den sozialen Medien schnell die Runde und kreiert eine unheimliche Atmosphäre des schadenfrohen Voyeurismus bei gleichzeitiger Abscheu. Nach langem Abwägen und sozialem Druck, gibt der Premierminister nach und es kommt zum unsäglichen Akt zur besten Sendezeit am Tag. Eine halbe Stunde zuvor wurde die Prinzessin allerdings bereits freigelassen, jedoch bemerkte dies niemand, da alle wie gebannt vor ihren Bildschirmen (zu Hause, in der Arbeit oder in der Kneipe als groteskes sog. ‚public viewing‘) hängen – der ungeheure Akt wäre also

¹⁷ Vgl. Duarte/Battin, „Mapping“, S. 12.

¹⁸ Vgl. Siskin, „Electric Thoughts“, S. 120.

¹⁹ Vgl. Duarte/Battin „Mapping“, S. 12; McSweeney/Joy, „Sane Society“, S. 2; Richards, „Tragedy“, S. 46f.

²⁰ Vgl. Duarte/Battin, „Mapping“, S. 12.

²¹ Siehe, in einem ähnlichen Kontext, auch Kelly, „Terrorism and Digital Media“, S. 19: „Indeed, while such [digital; D.K.] technology has the capacity for enhancing communication between physically remote individuals, there is increasing recognition that it also provokes a number of side effects, including the propensity for loneliness, persecution and exploitation of vulnerability.“

niemals notwendig gewesen. Interessant erscheint mir hierbei die Verdoppelung der innerfiktionalen Ebene auf die Rezeptionsebene: Im gleichen Maße, wie sich die Stimmung vom voyeuristischen Geifern nach dem medial inszenierten Spektakel innerhalb der Folge von einem zynisch-schadenfrohen Lachen in ein verstummendes Lachen wandelt, spiegelt dieser voyeuristische Blick auch den der Rezipierenden²² auf der anderen Seite des Bildschirms angesichts des grotesken und ‚originellen‘ Plots der Folge. Man denke in diesem Kontext auch etwa an die kommerziell durchaus erfolgreichen und in mehreren Ländern ausgestrahlten sog. Reality- und Ekelshow-Formate, aber zuweilen auch an bestimmte Casting-Shows, die von der psychologischen und körperlichen Bloßstellung von Menschen leben und genau deswegen gerne gesehen werden. In der zweiten *Black Mirror* Episode, *Fifteen Million Merits*, geht es dann auch konsequenterweise u.a. um eine menschenverachtende Castingshow in einem dystopischen Zukunftsetting.

Das Motiv sozialer (online) Dynamiken und des Bedürfnis nach Tabubruch sowie medialer Aufmerksamkeit ist auch bestimmend in der Episode *The Waldo Moment*, in welcher eine zynisch-polemische Comicfigur durch ihre Vulgariät so populär wird, dass sie zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wird (die Episode war Teil der zweiten Staffel und erschien bereits im Jahr 2013²³...). Eine weitere kritische Sichtweise auf eine zunehmend ins Digitale externalisierten Identität und Kollektivität ist bestimmend für die Episode *Nosedive*. Hier wird – in starker Ähnlichkeit zu sog. *social scoring* Systemen (Sozialkredit-System)²⁴ – eine Welt dargestellt, in welcher sich Menschen konstant auf einer Skala von einem bis fünf Sternen bewerten. Durch in den Augen implantierte *augmented reality* Technologie ist die Bewertung anderer Menschen bei Interaktionen sofort einsehbar, sodass auch hier die Opposition zwischen Privatem und Öffentlichem aufgehoben wird. Der soziale Status, die gesellschaftliche Teilhabe, das berufliche Fortkommen und damit nicht zuletzt die eigene (über diese Überwachungsmechanismen sozial konstruierte/überwachte) Identität sind von diesen Bewertungen essenziell abhängig.²⁵ Am Beispiel der Protagonisten Lacie Pound werden die

²² Vgl. auch Kelly, „Terrorism and Digital Media“, S. 26 und Collins/Boesch, „Obligations“, S. 18.

²³ Zu den Parallelen zu Donald Trump siehe Littmann, „Waldo“, S. 59f.

²⁴ Zu den Ähnlichkeiten eines *social credit* Systems im Kontext Chinas siehe Ureña/Melikyan, „Social Media“, S. 84-86.

²⁵ Vgl. Redmond, „Obsolescence“, S. 111f.

Auswirkungen eines Falles (d.h. des titelgebenden *nosedive*/Sturzflugs) innerhalb dieses Bewertungsrasters veranschaulicht. Eine sehr düstere Permutation der aufgeführten Motive ist schließlich für die Folge *White Bear* bestimmend: Im Rahmen einer TV-Show wird eine Kindsmörderin (Victoria) durch einen Park getetzt, den sog. „White Bear Justice Park“, wobei die (innerfiktionalen) Zuschauer:innen bei dieser Menschenjagd maskiert bzw. anonym mitwirken können und mit ihren Smartphones diese ‚Erfahrung‘ auch filmen können. Das Perfidie ist, dass bei jedem Durchlauf Victorias Erinnerung (sowohl an ihre Tat als auch an die Hetzjagd) schmerzhaft gelöscht wird und die Folter dann von neuem beginnt. Die Rezipient:innen des Films erfahren diese Rahmenbedingungen jedoch erst am Ende der Episode, d.h. die Sympathie lenkung ist zunächst bei der unbekannt ge jagten Frau (der Zuschauer weiß genauso viel bzw. wenig wie sie), die dann als Kindsmörderin in der skizzierten TV-Show preisgegeben wird. Durch diese überraschende Umkehrung am Ende der Episode kommt es zu einer Verdoppelung der Handlungsebene auf die Rezeptionsebene, in welcher das bisher Gesehene neu eingeordnet werden muss und so das Spannungsfeld zwischen Empathie und Distanzierung angesichts ihres furchtbaren Verbrechens,²⁶ Menschenrechten vs. kollektiv-anonymer Rachelust sowie medialer Ausschlachtung/Kommerzialisierung/Voyeurismus²⁷ und, nicht zuletzt, die schwierige Frage nach einer adäquaten Bestrafung²⁸ ambivalent offengelegt wird.

Abschließend sind jene Episoden zu nennen, die den klassischen neoplatonischen Körper-Seele/Geist-Dualismus im Rahmen transhumanistischer Fragestellungen ins Digitale bzw. Virtuelle verlagern.²⁹ Neben extrem immersiven Virtual-Reality-Anwendungen (z.B. in *Striking Vipers* oder *USS Callister*) sind die sog. „cookies“ eine oft wiederkehrende spekulative Technologie. Diese sind kleine Datenspeicher in die eine Kopie des Bewusstseins sowie der Persönlichkeit von Menschen transferiert werden können, sodass diese Kopie – losgelöst vom Körper – potentiell ewig im Digitalen (weiter) leben kann. Über den Missbrauch dieser Technologien (etwa in *Black Museum*, *White Christmas*, *USS Calister*) werden ethische Fragen nach den (humanen?) Rechten dieser

²⁶ Vgl. Petrovic, „White Bear“ 73f. zur Problematisierung der Identifikation mit der Protagonistin.

²⁷ Vgl. Petrovic, „White Bear“ 78f.

²⁸ Vgl. Simpson/Lay, „Punishment“, S. 50-58.

²⁹ Vgl. Duarte, „Mapping“, S. 46 und McSweeney/Joy, „Sane Society“, S. 2.

Bewusstseinskopien gestellt,³⁰ welche u.a. Opfer von Folter und Ausbeutung werden (so wird beispielsweise in der Folge *White Christmas* eine solche Bewusstseinskopie zu einem Dasein als eine Art persönlicher *smart home assistant* gezwungen). Ein entschieden positiverer, utopischer³¹, Blick auf die genannten spekulativen Technologien wird schließlich in der vielgelobten Episode *San Junipero* gerichtet, in welcher Menschen mit Hilfe ihrer digitalen Bewusstseinskopien eine Art Leben nach dem Tod innerhalb eines virtuellen Ortes namens San Junipero ermöglicht wird.

II. *Black Mirror: Bandersnatch*: Technische Struktur und Handlung

Nach der vierten Staffel wurde mit *Bandersnatch* im Dezember 2018 der bisher erste längere Film aus der *Black Mirror* Serie veröffentlicht. Es handelt sich dabei um einen non-linearen Film mit interaktiven Elementen an bestimmten Knotenpunkten, die zu unterschiedlichen Handlungsverläufen und entsprechenden Enden führen. Anders als die regulären *Black Mirror* Episoden spielt *Bandersnatch* nicht in der Gegenwart oder (nahen) Zukunft, sondern in der Vergangenheit im Jahr 1984. Wie diverse Referenzen zu den anderen *Black Mirror* Folgen suggerieren, ist auch dieser Film im gleichen Erzähluniversum zu verorten.³² Man könnte ihn auch insofern als eine Art *Prequel* sehen, als es gerade die 1980er Jahre waren, in denen sich der Heimcomputer zunehmend verbreitete und damit auch die skizzierten Prozesse der Digitalisierung im privaten Bereich ihren entscheidenden Beginn fanden.

Die Frage nach dem Genre von *Bandersnatch* wird unterschiedlich geführt. So wird er beispielsweise oft als interaktiver Film kategorisiert, als (Video-)Spiel³³, als eine Kombination aus Film und Videospiele³⁴ oder als sog. „hyper-narrative interactive cinema“³⁵, d.h. eine Form, die zwar mehr als ein traditionell-linearer

³⁰ Siehe z.B. Gomez/Johnson, „Consciousness“, S. 273-281 und Gardner/Sloane, „Cookie“, S. 282-291.

³¹ Für eine kritische Einschätzung dieser Utopie siehe Cook, „Digital Afterlife“, S. 109-117.

³² Vgl. in einem ähnlichen Kontext auch McSweeney/Joy, „Change“, S. 281 und Hebben, „Spiel“, S. 304-306.

³³ Vgl. Ureña/Melikyan, „Social Media“, S. 87-89.

³⁴ Vgl. Ureña/Melikyan, „Social Media“, S. 88.

³⁵ Nitzan Ben Shaul zitiert in McSweeney/Joy, „Change“, S. 274.

Film ist, jedoch nicht genügend Elemente eines (Video-)Spiels aufweist.³⁶ Ungeachtet dieser verschiedenen Schwerpunktsetzungen und entsprechenden Kategorisierungen lässt sich mit Hebben eine grundsätzliche Tendenz zur sog. *Remediation* feststellen, d.h. dass in Videospiele oft eine Filmästhetik adaptiert wird und in Filmen hingegen Videospieleästhetiken sowie -elemente übernommen werden – ein Prozess der sich als *Gameifizierung* fassen lässt.³⁷ Solche interaktive Elemente sind dabei keineswegs genuine Innovationen des 21. Jahrhunderts oder von Brookers *Bandersnatch*. Vielmehr waren schon in den 1980er und 1990er Jahren die sog. *choose your own adventure* Bücher (allen voran Edward Packard) populär, in welchen man an bestimmten Stellen Entscheidungen treffen konnte und die Geschichte dann an einer anderen Stelle des Buches fortsetzte, mit jeweils unterschiedlicher Handlungsentwicklung.³⁸ Eine ähnliche Interaktivität wurde ferner auch vereinzelt im Kino erprobt, wie beispielsweise die Kooperation zwischen Interfilm und Sony im Jahr 1992 zeigt. Diese statteten die Sitze von 43 Kinosälen mit speziellen Knöpfen aus, mit deren Hilfe über einen ‚Mehrheitsentscheid‘ an bestimmten Knotenpunkten der Fortgang beeinflusst werden konnte.³⁹ Mit der zunehmenden Verbreitung der CD-ROM und immer leistungsstärker werdenden Heimcomputern und Spielkonsolen in den 90er Jahren kamen schließlich diverse interaktive Filme in Form von Videospiele auf den Markt, wie etwa *Night Trap* (1992), *Wing Commander 3* (1994) oder *Urban Runner* (1996).⁴⁰ Schließlich weist auch die Geschichte des Fernsehens eine Reihe von Experimenten mit diversen interaktiven Elementen auf;⁴¹ und auch *Netflix* selbst hatte bereits vor *Bandersnatch* interaktive Filme angeboten (z.B.

³⁶ Vgl. McSweeney/Joy, „Change“, S. 274.

³⁷ Vgl. Hebben, „Spiel“, S. 296f. und 304.

³⁸ Vgl. Elnahal, „New Gods“, S. 2; McSweeney/Joy, „Change“, S. 272.; Enns, „Illusion“, S. 10; Nee, „Wild“, S. 3.

³⁹ Vgl. Elnahal, „New Gods“, S. 2.

⁴⁰ In diesem Kontext muss auch das 1983 auf Laserdisc erschienene Spiel *Dragon's Lair* erwähnt werden, in welchem der Spieler innerhalb eines interaktiven Comicfilms an den richtigen Stellen die richtigen Controllereingaben vornehmen muss, um nicht zu sterben und die Prinzessin zu retten. Zur Geschichte interaktiver Videospieleformate siehe auch McSweeney/Joy, „Change“, S. 272 und Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 90-93.

⁴¹ Vgl. Enns, „Illusion“ für einen Überblick.

Buddy Thunderstruck: The Maybe Pile, 2017 oder *Minecraft: Story Mode*, 2018).⁴²

Die interaktiven Elemente in *Bandersnatch* sind, auf den ersten Blick, relativ simpel: Sie umfassen primär binäre Entscheidungsmöglichkeiten an bestimmten Stellen, manchmal aber auch nur eine Option oder die Eingabe von Zahlen- bzw. Buchstabenfolgen. Wird keine Option innerhalb eines kurzen Zeitfensters gewählt (z.B. mit Hilfe der Fernbedienung, eines Touchscreens, oder einer Maus/Tastatur am PC), dann wählt der Film automatisch die auf der linken Bildschirmseite angezeigte Entscheidung. Ein Vor- bzw. Zurückspulen ist dabei nur zwischen den aktuellen Entscheidungsknoten möglich; es kann allerdings zu bereits getroffenen Entscheidungen (jedoch nicht immer zu allen) zurückgesprungen werden. Diese Entscheidungen sind mal mehr, mal weniger tiefgreifend und umfassen beispielsweise die Wahl der Frühstücksflocken, der Musik oder ob man den ermordeten Vater besser begraben oder zerstückeln sollte. Von den insgesamt ca. fünf Stunden Filmmaterial sind so insgesamt fünf verschiedene Enden (neben einigen verfrühten Enden, die einer Art ‚Game Over‘ Screen entsprechen, in denen der Protagonist zu schnell stirbt oder sein Spiel ein kommerzieller Flop wird) möglich, deren Durchlauf zwischen ca. 30 und 300 Minuten dauern kann; es kann dabei manchmal gewählt werden, ob der Abspann gezeigt werden soll oder ob an eine frühere Stelle zurückgekehrt werden soll.⁴³

Eine gewöhnliche Inhaltszusammenfassung ist angesichts der verschiedenen Pfade und multiplen Enden⁴⁴ leider nicht möglich, weshalb ich mich im Folgenden auf zentrale Ereignisse und Enden beschränke.⁴⁵ Der Film spielt 1984 in London und handelt vom 19-jährigen Protagonisten Stefan Butler. Dieser arbeitet fieberhaft an einem non-linearen Computerspiel (im Stil eines klassischen 3D-Adventures in der Ich-Perspektive aus den 80er Jahren), dessen Vorbild die sog. *choose your own adventure* Romane sind (hier: der fiktive Roman *Bandersnatch*

⁴² Vgl. Enns, „Illusion“, S. 10 und Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 97.

⁴³ Vgl. zu den referierten interaktiven Elementen und der allg. Struktur von *Bandersnatch* Hebben, „Spiel“, S. 299, 301f; McSweeney/Joy, „Change“, S. 275; Elnahla, „New Gods“, S. 2.

⁴⁴ Vgl. hierzu die exzellente schematische Darstellung unter <https://www.ign.com/wikis/black-mirror/Bandersnatch_Endings>.

⁴⁵ Die nachfolgende Zusammenfassung der Handlung folgt den Darstellungen bei Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 199 und 228, McSweeney/Joy, „Change“, S. 276-278 sowie der ausgezeichneten schematischen Darstellung unter <https://www.ign.com/wikis/black-mirror/Bandersnatch_Endings>.

des gleichermaßen fiktiven Autors Jeromes F. Davies). Er arbeitet dabei für Mohan Thakur, der die fiktive Softwarefirma *Tuckersoft* repräsentiert und für die auch ein erfolgreicher Programmierer namens Colin Ritman arbeitet. Nimmt man zu Beginn des Films das Angebot, für die Firma zu arbeiten und das Spiel zum Weihnachtsfest fertigzustellen, zu früh an, dann endet der Film vorzeitig mit einer Nachrichtenmeldung, wonach das Spiel ein Flop geworden ist und mit null von fünf Sternen bewertet wird. In der alternativen Möglichkeit – d.h. nicht im Tuckersoft-Team zu arbeiten – programmiert Stefan von seinem Zimmer aus allein das Spiel und versucht es zu einem späteren Zeitpunkt fertigzustellen. Je näher jedoch die neue Deadline rückt, desto mehr technische Probleme tauchen bei der Programmierung auf sowie desto schlechter wird Stefans geistiger Zustand und sein Verhältnis zu seinem Vater. Im Laufe der verschiedenen Versionen der Geschichte glaubt er z.B. an eine Verschwörung seitens der Regierung mit Hilfe eines Manipulationsprogramms namens „PACS“, in einer anderen Version an einen Dämon namens „PAX“ oder, dass er vom Rezipierenden über Netflix kontrolliert wird (die Zuschauer:innen kommunizieren hier direkt mit ihm).

Ein zentrales Handlungselement ist dabei Stefans Beziehung zu seinen Eltern. Angesichts seines immer manifester werdenden prekären psychischen Zustands drängt sein Vater ihn dazu, eine Psychiaterin (Dr. Haynes) aufzusuchen. In den Sitzungen offenbart sich, wenn man einwilligt über die Mutter zu sprechen, Stefans tiefsitzende Traumatisierung angesichts eines Zugunglücks, bei dem seine Mutter ums Leben kam: Der damals fünfjährige Stefan hätte seine Mutter bei einer Zugreise begleiten sollen. Da er allerdings seinen Plüschhasen nicht finden konnte – sein Vater hatte ihn versteckt, da ihn seine Fixierung auf dieses Tier verärgerte – wollte Stefan nicht mitkommen und seine Mutter verpasste den Zug. Sie musste den nächsten Zug um 8:45 Uhr nehmen, der dann verunglückte. Diese Episode aus seiner Vergangenheit lässt sich insofern latent auf seine exzessiv-zwanghafte Arbeit an dem Spiel beziehen, als er dadurch den Ursprung seiner Probleme sucht und dabei indirekt seine Entscheidungen zu verstehen (oder gar rückgängig zu machen) versucht. Signifikant ist hierbei auch, dass das dem Spiel zugrunde liegende fiktionale Buch namens „Bandersnatch“ Stefans Mutter gehört hat, wodurch dieser latente, metonymisch verschobene, Bezug zur Mutter weiter gestützt wird.

In einer weiteren, kurz darauffolgenden, Stelle des Films fährt Stefans Vater ihn aufgrund eines Wutausbruchs erneut zur Psychiaterin. Hier kann gewählt werden, ob Stefan zu ihr geht oder Colin zu seinem Apartment folgt. Wählt man

letzteres, dann nimmt Stefan während seines Gesprächs LSD ein (hier ist es unerheblich, ob die Drogen von Colin angenommen oder abgelehnt werden, denn in letzterem Fall versteckt er sie in Stefans Tee) und Colin erzählt ihm im Drogenwahn von Verschwörungstheorien und multiplen Zeitlinien. Die Episode kulminiert mit der Wahl, wer von den beiden vom Balkon in den Tod springen soll. Wird Stefan gewählt, so ist der Film zu Ende und bietet eine Rückkehr zum vorherigen Entscheidungspunkt an; wird Colin gewählt dann springt dieser und Stefan wacht wieder im Auto seines Vaters auf, der ihn zur Psychiaterin bringt. Es bleibt unklar, ob es sich dabei nur um einen Traum gehandelt hat; Colin ist allerdings von nun an im weiteren Verlauf des Films absent (wäre man ihm nicht zu seinem Apartment gefolgt, dann taucht er weiterhin auf).

Im Laufe der Handlung ist es ferner möglich, dass Stefan an den Safe seines Vaters geht und verschiedene Passwörter eingibt, die unterschiedliche Sequenzen auslösen. Liegen bestimmte Voraussetzungen vor, d.h. bestimmte Entscheidungen (u.a. muss Colin in seinem Apartment besucht und das Trauma mit der Therapeutin besprochen worden sein) und ggf. mehrere Durchläufe vorgenommen wurden, ist es möglich „Toy“ einzugeben. Wenn er dies macht, dann befinden wir uns plötzlich in der erwähnten Zuganglück-Episode als fünfjähriger Stefan. Allerdings findet er nun den Plüschhasen und er steigt mit seiner Mutter in den Zug ein. Danach wechselt der Film wieder zu Erzählgegenwart und es scheint, als ob Stefan bei der Therapie gestorben sei und der Film endet. Weitere mögliche Enden umfassen den Mord des Vaters, den Stefan verantwortlich macht für den Tod seiner Mutter. Hier kann gewählt werden, ob Stefan die Leiche begräbt oder zerstückelt. In beiden Varianten endet Stefan im Gefängnis, in welchem er das Symbol des Spiels (d.h. die binären Verzweigungen) in die Wand ritzt. Während bei der ersten Option dann noch Mohan oder Colin umgebracht werden können, kann er bei der Zerstückelungsvariante das Spiel so fertigstellen, dass es mit fünf von fünf Sternen die Höchstwertung bekommt. Daraufhin sehen wir im Abspann Colins Tochter Pearl, die Jahrzehnte später für Netflix an einer Neuauflage von Stefans Computerspiel *Bandersnatch* arbeitet (d.h. für den vorliegenden Film; es wird auch der Anfang des Films gezeigt) und wir können sie – in Analogie zu einer früheren Interaktion mit Stefan – dazu zwingen, entweder den Computer zu zerstören oder Tee darauf auszuschütten. In diesem metafiktionalen Kontext ist des Weiteren jenes Ende zu erwähnen, in welchem die Therapie-sitzung eine groteske Wendung zu einem übertrieben stilisierten Kampf mit der Therapeutin nimmt. Wählt man währenddessen aus, dass Stefan aus dem Fenster

springen soll, befindet er sich auf einmal verwirrt als Schauspieler Mike im Netflix-Filmstudio, in welchem die Kampfszene momentan gedreht wird.

Wenngleich all diese skizzierten möglichen Handlungsverläufe und Enden grundsätzlich als gleichberechtigt angesehen werden können, so suggeriert z.B. ein Ende mit hoher Wertung des Spiels angesichts des Eingangs angesprochenen Gameifizierung-Charakters oder die gemeinsame Zugfahrt mit der Mutter, als Zeichen eines erfolgreich durchgearbeiteten Traumas, ein ‚kompletteres‘ Ende (*closure*). Dies wiederum kann – zusätzlich zu den vom Film suggerierten Neustarts bzw. Rückkehr zu früheren Entscheidungen – als strukturell angelegte Motivation bzw. Appellstruktur angesehen werden, den Film mit unterschiedlichen Entscheidungen mehrmals zu sehen bzw. durchzuspielen.

III. Innen vs. Außen

Der Titel des Films (sowie des gleichnamigen fiktionalen Buches und Videospiels) eröffnet einen vielschichtigen intertextuellen Bezugsrahmen. So war *Bandersnatch* zum einen tatsächlich ein in den 80er Jahren nicht fertiggestelltes Videospiel von *Imagine Software*.⁴⁶ Zum anderen verweist *Bandersnatch* auch auf Lewis Carrolls Roman *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871): Alice betritt durch einen Spiegel in einem Haus eine fantastische Parallelwelt, in welcher die Welt auf dem Kopf zu stehen scheint. In dieser absurd gespiegelten Realität findet sie ein Gedicht, das sie zuerst nicht entziffern kann. Daraufhin bemerkt sie, dass es spiegelverkehrt geschrieben ist und kann es dann, über den Blick in einen Spiegel, als „Jabberwocky“ identifizieren – ein absurdes Gedicht, in welcher eine gewisse Kreatur namens „Bandersnatch“ erwähnt wird:⁴⁷

JABBERWOCKY.

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wade;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

⁴⁶ Vgl. Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 234.

⁴⁷ Vgl. Carroll, *Looking Glass*, ch. 1.

"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"

[...] ⁴⁸

Alice versteht allerdings den Sinn des Gedichtes nicht und erkundet das Haus weiter. Erst im sechsten Kapitel erklärt Humpty Dumpty ihr einige der Passagen, die sich u.a. aus Archaismen, Paranomasien und Portmanteau-Wörtern zusammensetzen; den genauen Sinn kann sie jedoch weiterhin nicht ausmachen.⁴⁹ In einer später erschienenen Ballade, „The Hunting of the Snark“ (1876) greift Carroll die Kreatur des Bandersnatch erneut auf, welcher der im Film dargestellte Dämonen „PAX“ ähnelt. Der durch den Titel metonymisch-intertextuell eröffnete literarische Kontext gibt einen ersten Hinweis auf die komplexe Struktur des Films und kann dabei als zusätzlicher Interpretationsschlüssel dienen. So sind, in Ähnlichkeit zur Spiegelwelt, die Alice betritt, sowie zu den Kompositionsprinzipien des Jabberwocky-Gedichts, konventionelle Zeit- und Erzählstrukturen aufgehoben und eine generelle Unterscheidung zwischen Innen und Außen zuweilen aufgelöst. Sowohl die Makrostruktur des Films als auch dessen Mikrostruktur (etwa die Figurenrede, einzelne Symbole und Elemente) müssen dabei auf mehreren logischen Erzählebenen und -universen gleichzeitig, gespiegelt, amalgamiert und hinsichtlich ihres (paradoxen) Wechselverhältnis betrachtet werden.

Je weiter der Film voranschreitet, umso mehr scheinen sich die Handlungsebene und Rezeptionsebene gegenseitig zu spiegeln und zu beeinflussen. Das manifestiert sich in unterschiedlichen Aspekten und auf zahlreichen Ebenen. Exemplarisch seien nachfolgend Beispiele aus der Figurenrede, der medial-ästhetischen Gestaltung und der Handlungsstruktur angeführt. Auf der Ebene der Figurenrede (1) gibt es diverse Dialoge, die sowohl innerhalb der Diegese als auch außerhalb funktionieren, d.h. als Metakommunikation mit den Zuschauer:innen. So insistiert die Therapeutin Dr. Haynes in einer frühen Phase des Films, dass Stefan mit ihr über seine Mutter sprechen soll („Would you like to talk about

⁴⁸ Carroll, *Looking Glass*, ch.1.

⁴⁹ Vgl. Carroll, *Looking Glass*, ch.6.

what happened with your mother? [...] You might discover something new“⁵⁰). Der Hinweis, Stefan könne eventuell etwas Neues *entdecken* ist auch an die Zuschauer:innen gerichtet, denn dieser frühe Entscheidungsknoten zur Geschichte seiner Traumatisierung ist eine der Voraussetzungen dafür, dass im späteren Verlauf ein bestimmtes Ende gesehen bzw. ‚entdeckt‘ werden kann (d.h. jenes, in welchem er in den Zug zu seiner Mutter steigt). Ein weiteres Beispiel zu Beginn des Films ist Colin, der, nachdem Stefan voreilig das Angebot von *Tuckersoft* angenommen hat, anmerkt, „Sorry, mate. Wrong path“⁵¹. Auf der Handlungsebene signalisiert Colin Stefan, dass das Spiel unter diesen Umständen nicht erfolgreich werden kann. Auf der strukturell übergeordneten Metaebene adressiert er aber auch die Zuschauer:innen insofern mit ihrer falschen Wahl, als das darauffolgende abrupte Ende mit dem Verriss des Spiels sich buchstäblich als falscher Pfad erweist und wieder zum vorherigen Entscheidungsknoten zurückgekehrt werden muss. Ähnliche doppeldeutige Anspielungen bzw. narrative Metalepsen (d.h. die Figur überschreitet hier erzähllogische Grenzen, indem sie von der inneren Handlungsebene mit den Rezipient:innen kommuniziert und sich mitunter der Strukturen des Films, dessen Teil sie ist, bewusst zu sein scheint), sind in vielen der ‚schlechten‘ Enden bzw. ‚Game Over‘ Enden zu finden. So betont etwa der Rezensent des Spiels ambivalent, man müsse sich mehr anstrengen oder die Entwickler hätten nochmals von vorne anfangen müssen; Stefan sagt zu sich selbst, er müsse es nochmals versuchen oder Colin rät in einem Interview dazu, andere Entscheidungen im Leben zu treffen (hätte man denn die Chance dazu...)⁵². Eine zentrale Stelle in diesem Zusammenhang ist schließlich das Treffen in Colins Wohnung. Im Drogenrausch erzählt dieser Stefan von Verschwörungstheorien und Manipulationen („When you make a decision, you think it’s you doing it, but it’s not“⁵³) sowie von multiplen Universen und Zeitlinien („People think there’s one reality, but there’s loads of them [...] what we do on one path affects what happens on the other paths“⁵⁴), was insgesamt auch auf die Struktur des Films selbst bezogen werden kann. Entsprechend endet sein Monolog

⁵⁰ Slade/Brooker, *Bandersnatch*. Eine genaue Zeitangabe innerhalb des Films ist aufgrund der beschriebenen non-linearen Struktur nicht möglich. Auf genaue Zeitangaben bei der Referenzierung von Zitaten aus dem Film muss daher nachfolgend verzichtet werden.

⁵¹ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁵² Vgl. Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 222 für diese Beispiele.

⁵³ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁵⁴ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

ambivalent mit „I’ve given you the knowledge. I’ve set you free“⁵⁵, d.h. auf der Metaebene hat er den Rezipierenden die grundlegenden Funktionsmechanismen des Filmes erklärt.

Diese Transgression und Vermischung von Handlungs- und Rezeptionsebene werden ferner auch durch die ästhetisch-mediale Gestaltung (2) suggeriert. So starren auch wir, parallel zu Stefans fieberhafter Arbeit am Bildschirm, in unsere schwarzen Bildschirme (Fernseher, Tablet, Smartphone), über die wir den Film nicht nur passiv konsumieren, sondern auch aktiv damit interagieren und einen Überblick über die verschiedenen Verästelungen zu bekommen versuchen. Diese fließenden Übergänge von Innen und Außen, von Handlung und dem Akt der Rezeption, werden schließlich auch akustisch subtil angedeutet: In einer Szene des Films sehen wir, wie Stefan in einen Plattenladen geht und wir haben die Möglichkeit, eines von zwei Musikalben zu kaufen. Zu Hause angekommen, legt Stefan die Platte auf und die Musik beginnt zu spielen. Dabei wechselt die Musik von der diegetischen Ebene (d.h. sie ist in der erzählten Welt zu hören) im Rahmen einer (für Filme aus den 80ern typischen) Montage, in welcher er über Tage hinweg an dem Spiel arbeitet, auf die extradiegetische Ebene (d.h. sie ist nicht mehr in der erzählten Welt hörbar, jedoch für die Rezipierenden). Vor dem Hintergrund der hochgradigen Doppelstruktur des Films signalisiert dieser Übergang von diegetischem Ton zu extradiegetischem Ton zusätzlich die skizzierte Überlappung von interner Handlungsebene und externer Rezeptionsebene.

Abschließend lässt sich diese Verdoppelung auch auf struktureller Ebene und der des Plots (3) nachweisen. Das, auf den ersten Blick, die Handlung vorantreibende Ziel ist zunächst Stefans Arbeit am Computerspiel, d.h. dass dieses (kommerziell) erfolgreich wird. Analog dazu wird strukturell suggeriert (z.B. durch die aufgeführten doppeldeutigen Kommentare es erneut zu versuchen; die Möglichkeit, zu einem früheren Pfad zu springen; oder die fehlende Möglichkeit, den Abspann auszuwählen), dass ein Ende des Films mit einer niedrigen Bewertung des Spiels ein ‚schlechtes‘ bzw. unvollständiges Ende ist. In anderen Worten: Die aktive Gestaltung des Films *Bandersnatch* durch die Rezipierenden verläuft hier weitestgehend parallel zur Programmierung des Spiels *Bandersnatch* durch Stefan. Sein exzessives Aufschlüsseln möglicher Verzweigungen verdoppelt sich auch im Rezeptionsakt: Der Film ist so angelegt (u.a. durch die entsprechenden metafikionalen Kommentare der Figuren, aber auch durch die Struktur selbst,

⁵⁵ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

d.h. dass zu früheren Entscheidungsknoten gesprungen werden kann), möglichst viele, idealerweise alle, Enden zu sehen. Wollte man dies systematisch machen, so müsste man – genauso wie Stefan im Film – einen detaillierten Entscheidungsbaum erstellen, wie es einige Rezipient:innen bereits sehr eindrucksvoll gemacht haben.⁵⁶

Ein extremes Beispiel hierfür ist eine sehr geschickt versteckte Sequenz: Nach einer Auswahl bestimmter Entscheidungen und ggf. Durchgänge kann man zu einer Szene gelangen, in welcher Stefan sich im Bus eine mit „Bandersnatch“ beschriftete Kassette anhört. Hier hört man keine Musik, sondern das typische Ladegeräusch damaliger Datenträger auf Kassette. Lädt man dieses in einen ZX Spectrum Computer (oder einen entsprechenden Emulator) – derselbe, auf dem Stefan das Spiel programmiert – so erscheint ein QR-Code. Dieser kann wiederum gescannt werden und leitet auf eine Webpage, in der die fiktionale Firma *Tuckersoft* ihre Spiele bewirbt.⁵⁷ Colins Spiel *Nobzdyve* lässt sich tatsächlich herunterladen und auf einem ZX Spectrum spielen; klickt man bei „Bandersnatch“ auf „play now“⁵⁸, so wird man wiederum auf den Film auf der Netflix-Seite geleitet. Die Analogie zwischen Film und innerfiktionalem Spiel, d.h. dass sich die beiden disparaten Ebenen stark annähern, wird durch diese geschickte hypertextuell-intermediale Verweisstruktur eindrucksvoll figuriert. Nicht zuletzt ließe sich hier auch argumentieren, dass Stefans exzessiv-paranoide Suche nach geheimen Zeichen und Bedeutungen ironisch auf der Rezeptionsebene gespiegelt bzw. fortgeführt wird.

Je weiter der Film voranschreitet, desto mehr meint Stefan von äußeren Kräften kontrolliert zu werden; sei es sein unbewältigtes Kindheitstrauma, das angebliche Kontrollprogramm der Regierung „PACS“ oder durch eine externe Kraft, die ihn zu Handlungen/Entscheidungen zwingt. Letzteres kulminiert – nachdem er bereits mehrmals bewusst versucht hat, nicht den Anweisungen der Rezipierenden zu folgen (z.B. nicht den Tee über den PC zu gießen oder nicht an den Fingernägeln zu kauen) – darin, dass er die Zuschauer:innen direkt adressiert: „Who’s doing this to me? I know there’s someone there. Who’s there? Who are

⁵⁶ Vgl. exemplarisch <https://www.ign.com/wikis/black-mirror/Bandersnatch_Endings>.

⁵⁷ Vgl. zu diesem Ende Hebben, „Spiel“, S. 305f. Anmerkung: Zum gegenwärtigen Zeitpunkt (Oktober 2022) ist die nachfolgend diskutierte Website der fiktionalen Firma Tuckersoft nicht mehr verfügbar und die URL führt stattdessen direkt zum Film *Bandersnatch* auf der Netflix-Website.

⁵⁸ <<https://tuckersoft.net/ealing20541/bandersnatch/>> (aufgerufen im Oktober 2021).

you? Just give me a sign.“⁵⁹ Daraufhin können die Zuschauer:innen wählen, dass „I am Netflix“⁶⁰ auf Stefans Computerbildschirm erscheint und ihm den Streamingsservice Netflix weiter erklären lassen, was für Stefan aus den 80er Jahren natürlich keinen Sinn macht. Auch an dieser Stelle lässt sich eine Verdoppelung der Handlungsebene konstatieren. Denn es ist nicht nur Stefan, der von externen Kräften in seinen Entscheidungen festgelegt wird, sondern auch der/die Rezipient(in): Durch die geschickte Anordnung von limitierten Entscheidungsmöglichkeiten, Sackgassen, der Kombination von sich vermeintlich verzweigenden und dabei doch auf dasselbe Resultat hinauslaufenden Pfaden sowie der strukturell angelegten und zudem metafictional (siehe z.B. die weiter oben exemplarisch gezeigte metafictionale Tiefenstruktur der Figurenrede) suggerierten Bevorzugung/Erkundung von bestimmten Enden sind die Zuschauer:innen einer ähnlichen Fremdsteuerung ausgesetzt. Entscheiden wir wirklich, oder wird uns das nur durch den Film vorgetäuscht und leitet er uns vielmehr dazu an, ihn auf eine ganz bestimmte Art und Weise zu refigurieren? In diesem Sinn funktioniert das zitierte „I am Netflix“⁶¹ und die darauffolgende Wahlmöglichkeit, „I am watching you on Netflix. I make decisions for you“⁶², sowohl für Stefan als auch für die Zuschauer:innen, d.h. zum einen ist er der innerfiktionale Adressat, und zum anderen sind wir es (außerfiktional) selbst, die von Netflix' Algorithmus beobachtet und gesteuert/geleitet werden.⁶³ Colins frühe metaphorische Deutung des Spiels *Pac-Man* im Drogenwahn, „The whole thing's a metaphor. He thinks he's got free will but really he's trapped in a maze, in a system, all he can do is consume [...] it's a fucking nightmare world. And the worst thing is it's real and we live in it“,⁶⁴ antizipiert diese spätere Entwicklung des Films treffend, in welchem wir erkennen müssen, dass auch wir nur Konsumenten einer von Netflix bereits determinierten Struktur sind und aus diesem Irrgarten nicht ausbrechen können.

Überhaupt ist Colin eine erzähllogisch sehr interessante Figur. Er scheint sich sowohl metafictional der Struktur des Films, dessen Teil er ist, bewusst zu sein

⁵⁹ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶⁰ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶¹ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶² Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶³ Vgl. Hebben, „Spiel“, S. 306-308 und Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 232f. zur Kontrolle des Zuschauenden sowie den Ähnlichkeiten zur Kontrolle von Stefan.

⁶⁴ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

und kennt zuweilen auch die früheren Entscheidungen/Zeitlinien Stefans bzw. der Rezipient:innen. So begrüßt Colin Stefan bei der Wiederholung der Jobangebot-Szene gleich zu Beginn des Films, anders als beim ersten Durchlauf („I'm Colin, yeah?“⁶⁵), mit „We've met before?“⁶⁶. In einer weiteren Variante verweist er paradoxerweise auf seinen späteren Suizid im Drogenwahn auf dem Balkon, wo er sich mit „See you around“⁶⁷ verabschiedet, indem er Stefan bei deren ‚ersten‘ Treffen mit „We met before. I told you I'd see you around. And I was right“⁶⁸ begrüßt.⁶⁹ Am deutlichsten tritt dies jedoch in Erscheinung als Colin Stefan in einem späteren Handlungsverlauf, in welchem er die Deadline nicht zu schaffen scheint, eine Videokassette übergibt und auffordert, „Skip to the next bit“⁷⁰, um dann nach Stefans Unverständnis tatsächlich zum nächsten Abschnitt des Films zu springen/spulen. Während also, wie zuvor ausgeführt, die Handlungsebene von Stefan sich an vielen Stellen in der Rezeptionsebene verdoppelt, spiegelt in diesen Beispielen hingegen Colin die Rezeptionsebene bzw. diese externalisiert sich in den Film. Colin repräsentiert demnach an einigen Stellen die Metaperspektive, über die die Zuschauer:innen verfügen, nämlich die Kenntnis um die Strukturen, Funktionsweisen und bereits durchlaufenen Wiederholungen des Films *Bandersnatch*.

Insgesamt zeigen die angeführten Beispiele, wie der Film kunstvoll die sich rein logisch ausschließenden Ebenen von Innen und Außen, von Fiktion und Metafiktion sowie von Form und Inhalt auflöst. Ähnlich eines Möbiusbandes liegen diese, trotz ihrer vordergründigen Opposition, oftmals auf derselben Ebene. In diesem Zusammenhang erweist sich die Metapher des *black mirror* erneut als zutreffend: Analog zu den sich innerfiktional überlappenden Grenzen zwischen Stefans Leben und dem fiktionalen Spiel *Bandersnatch* gibt es auch auf der

⁶⁵ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶⁶ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶⁷ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶⁸ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

⁶⁹ Vgl. Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 230f. Stefan scheint sich bei diesen Wiederholungen zuweilen auch an die vorherigen Durchgänge zu erinnern, da er bei diesem Gespräch beispielsweise den Titel von Colins Spiel (*Nobzdyve*) oder den von Colin als Ursache des Absturzes der Demo („buffer overflow“, Slade/Brooker, *Bandersnatch*) antizipiert. Während Stefan sich an diese Wiederholungen allerdings eher unbewusst erinnert, scheint sich Colin hingegen darüber im Klaren zu sein (vgl. McSweeney/Joy, „Change“, S. 275).

⁷⁰ Slade/Brooker, *Bandersnatch*.

außerfiktionalen Rezeptionsebene vielfältige Überschneidungen zwischen den Rezipierenden und Stefan bzw. dem Spiel(film) *Bandersnatch*.⁷¹ Das konstituiert meines Erachtens eine sehr innovative/effektive Art der Immersion sowie Identifikation mit dem Protagonisten, denn wir finden uns, ungeachtet ob wir mit ihm sympathisieren oder nicht, bisweilen in einer ähnlichen (natürlich stark abgeschwächten) Situation wieder. Auf einer weiteren Abstraktionsebene ließe sich – der *black mirror* Metapher folgend – auch fragen, ob Stefan nur eine digitale Externalisierung unserer selbst ist, eine Metapher für den Akt des Rezipierens, d.h. wie wir den vorliegenden Film gerade ansehen/refigurieren; oder, ob wir gewissermaßen eine Externalisierung von Netflix sind, d.h. das Produkt des Films/Digitalen und dessen rezeptionslenkenden Strukturen? Entscheiden wir selbst oder wird für uns entschieden? Sind Realität und virtuelle Realität streng voneinander getrennt oder ist unsere gegenwärtige Realität nicht bereits fundamental virtuell?⁷² Um den eingangs angeführten Intertext von Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass*) nochmal aufzugreifen, könnte man sich wie Alice am Romanende wundern, ob alles nur unser Traum (d.h. Fiktion oder, hier, Virtualität) war oder wir selbst Teil/Effekt eines Traumes/der Fiktion anderer bzw. der Virtualität im Allgemeinen sind: „He [the Red King; D.K.] was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too!“⁷³

IV. Ethik der Struktur: Intertextualität und Intermedialität

Die skizzierte Auflösung der allgemeinen Ebenen von Innen und Außen wird durch die dichte intertextuelle und intermediale Struktur des Films weitergeführt.⁷⁴ So führt die angesprochene ‚geheime‘ Sequenz des Films zur real existierenden Webpage der fiktionalen Firma *Tuckersoft*,⁷⁵ auf der dann das Computerspiel „Bandersnatch“ beworben wird und bei einem Klick auf „play now“⁷⁶

⁷¹ Vgl. hierzu auch Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, (Kapitel 2).

⁷² Zur Virtualität unserer Realität siehe Siskin, „Electric Thoughts“, S. 119f.

⁷³ Carroll, *Looking Glass*, ch. XII.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch Hebben, „Spiel“, S. 305f. zur Extension des Films in das Transmediale.

⁷⁵ Anmerkung: Zum gegenwärtigen Zeitpunkt (Oktober 2022) ist die nachfolgend diskutierte Website der fiktionalen Firma Tuckersoft nicht mehr verfügbar und die URL führt stattdessen direkt zum Film *Bandersnatch* auf der Netflix-Website.

⁷⁶ <<https://tuckersoft.net/ealing20541/bandersnatch/>> (aufgerufen im Oktober 2021).

wiederum den Film auf Netflix startet. Durch diese intermediale Verweisstruktur wird die Opposition zwischen Film und Spiel sowie von innerfiktionaler und (scheinbar) außerfiktionaler Ebene wirkungsvoll destabilisiert. Auf der Website zum (fiktionalen) Spiel „Bandersnatch“ ist zudem eine Anmerkung zu finden, wonach das Spiel auf wahren Begebenheiten beruhe („the people places and actions are based on true events“⁷⁷). Dieser Hinweis ist dabei ein erneuter Hyperlink, der zur Serie *Black Mirror* auf Netflix führt. Das eröffnet insofern einen komplexen intertextuellen Bezugsrahmen, als die Serie eine Art *Prequel* zum Film *Bandersnatch* darstellt, der rein chronologisch allerdings vor den *Black Mirror* Episoden zu verorten ist: die fiktionale Serie wird zur (gleichermaßen fiktionalen) Realität des Spiels/Films. So paradox das zunächst erscheinen mag, ist diese Relation jedoch primär auf thematischer Ebene zu sehen sowie auf intertextueller Ebene im Hinblick auf das Erscheinungsdatum der Serie bzw. des Films. Bevor ich auf die zahlreichen Verweise im Film eingehe, lohnt sich ein erneuter Blick auf die Webpage der (fiktionalen) Firma *Tuckersoft*, in welcher andere (fiktionale) Spieltitel beworben werden – ein Verfahren, das lose an Jorge Luis Borges’ imaginäre Literaturangaben⁷⁸ erinnert:

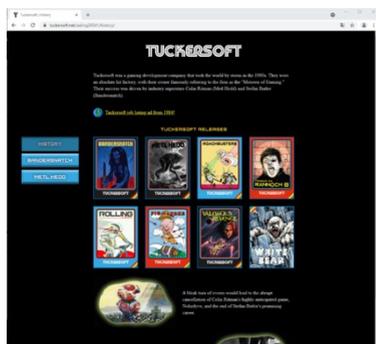


Abb. 1



Abb. 2

⁷⁷ <<https://tuckersoft.net/ealing20541/bandersnatch/>> (aufgerufen im Oktober 2021).

⁷⁸ So etwa in Borges’ *Ficciones* (1944); insbesondere in den Erzählungen *Pierre Menard, Autor del Quijote*; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* sowie *Examen de la Obra de Herbert Quain* (vgl. Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, Bd. 1, S. 311-441).

Neben dem bereits erwähnten – im Film vorkommenden und tatsächlich auf einem Emulator spielbaren – Spiel „Nohzdyve“, das auf die *Social Scoring* Episode *Nosedive* verweist, findet man z.B. Anspielungen auf die Episoden *The National Anthem* (das Schwein im Spiel „Pig in a Poke“), *Metalhead* (der Roboterhund im Cover des gleichlautenden Spiels „Metl Hedd“), *USS Callister* (in der Beschreibung des Spiels „Valdack’s Revenge“ wird das Raumschiff USS Callister und ein gewisser Captain Robert Daly erwähnt) und, nicht zuletzt, auf die Episode *White Bear* über das gleichnamige Spiel und das dazugehörige Symbol (♠) im Hintergrund der Werbeseite zum Spiel „Bandersnatch“. Im gleichen Maße, wie das fiktionale Spiel „Bandersnatch“ auf verschiedene *Black Mirror* Episoden verweist, sind im Film selbst diverse Referenzen zur Serie zu finden, die den Film in einen thematisch erweiterten intertextuellen Kontext stellen und zu einem vertiefteren Verständnis führen.⁷⁹ Das möchte ich nachfolgend anhand zentraler intertextueller Bezugspunkte illustrieren.

Bereits zu Beginn des Filmes wird uns Colin Ritmans Computerspiel „Nohzdyve“ vorgestellt, welches auf die gleichlautende Episode *Nosedive* anspielt. Ähnlich dieser *Black Mirror* Episode, sieht sich auch Stefan (und, in einem weiteren Sinne, die Zuschauer:innen) mit einem Fünf-Sterne-Bewertungssystem konfrontiert, welches über den kommerziellen Erfolg des Spiels bzw. das ‚erfolgreiche‘ Durchspielen des Films durch die Rezipierenden entscheidet. Sowohl Stefan als auch die Zuschauer:innen werden so subtil in ein kapitalistisches System der Überwachung und konstanten Bewertung gesetzt, das über Erfolg und Misserfolg sowie über die ‚richtige‘ und ‚falsche‘ Art der interaktiven Rezeption des Films richtet. Angesichts dieses Kontextes verwundern weitere Referenzen zur Castingshow „Hot Shot“ in der Episode *Fifteen Million Merrits* nicht,⁸⁰ die insgesamt den Film und dessen Struktur in diesen thematischen Kontext setzen, d.h. jenen der externen (kommerziellen) Zurschaustellung, Bewertung und dadurch auch Kontrolle. In diesem Zusammenhang ist natürlich auch das Jahr signifikant,

⁷⁹ Vgl. auch Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, Kapitel 4: „In BANDERSNATCH wird über diese Intertextualität eine diegetische Kohärenz der Serie akzentuiert. [...] Damit erhält BANDERSNATCH einen Meta-Charakter in Bezug auf die Serie insgesamt, insofern als dem Film eine Verknüpfungsfunktion zukommt.“

⁸⁰ So heißt die Marke der Zigaretten von Stefans Vater „Wraith’s Gold Band“, was auf den Juroren Wraith verweist; oder in jenem Ende, in welchem Colins Tochter an dem Film *Bandersnatch* arbeitet, erscheint ein Zeitungsausschnitt aus dem Jahr 1984, der eine gewisse „Hot Shot“ Talentshow bewirbt.

in welchem der Film spielt. Denn 1984 ist nicht nur ein Verweis auf die real existierende Softwarefirma die bei der Programmierung des (realen) Computerspiels „Bandersnatch“ am neunten Juli 1984 (dasselbe Datum, an dem der Film beginnt) Konkurs anmelden musste,⁸¹ sondern auch der Titel von George Orwells berühmten dystopischen Roman *Nineteen Eighty-Four*, in welchem sich die vermeintlichen freien Handlungsmöglichkeiten des Protagonisten Winston Smith letztlich als (kontrollierte) Illusion herausstellen. Ähnlich verhält es sich nun auch mit *Bandersnatch*: Sowohl Stefan als auch die Rezipient:innen müssen, je mehr die Handlung voranschreitet und sie in die Struktur des Films involviert werden, erkennen, dass die vermeintliche Wahlfreiheit/Interaktivität einer starken externen (medialen) Kontrolle/Lenkung unterliegt und auf ein vorbestimmtes Ziel führt.⁸²

Vor diesem Hintergrund lassen sich nun die zahlreichen Verweise zur *White Bear* Episode anknüpfen, deren Symbol den Film leitmotivisch durchzieht. So finde wir die Glyphe beispielsweise in Stefans Entscheidungsbaum für das Spiel, in einem der Enden, in denen er im Gefängnis endet und es in die Wand ritzt, oder im Barcode, der auf die Tuckersoft-Website leitet. Ferner erscheint es auf dem Monitor von Pearl Ritman oder wir selbst können es in Stefans Computer anzeigen lassen. Generell taucht es auf, wenn die Figuren glauben, dass sie einer externen Kontrolle unterliegen, was insgesamt auf Victorias Folter in der *White Bear* Episode verweist.⁸³ Ähnlich Victorias Folter ist Stefan auch dazu verdammt, immer wieder die gleichen (schmerzhaften) Ereignisse zu durchleben (z.B. einen Menschen zu ermorden, den Bezug zur Realität zu verlieren etc.), wobei er sich zuweilen an die früheren Wiederholungen erinnern kann. In einem weiteren Sinne ließe sich argumentieren, dass (das digitale ‚Bewusstsein‘ von) Stefan im Film immer wieder zur schmerzhaft-traumatischen Wiederholung⁸⁴ gezwungen wird, um uns, d.h. die für das Netflix-Abo zahlenden Rezipierenden, zu unterhalten. Angesichts dieser Lesart fügen sich die weiteren intertextuellen Referenzen zu jenen Episoden nahtlos ein, welche sich um die Ethik digitaler Bewusstseine (oftmals in Form der sog. „cookies“) drehen. So finden wir etwa Referenzen

⁸¹ Siehe hierzu Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 234.

⁸² Siehe hierzu auch McSweeney/Joy, „Change“, S. 277; Enns, „Illusion“, S.11; oder Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 88: „*Bandersnatch* [...] critiques the limited set of predetermined choices we have in digital entertainment media.“

⁸³ Vgl. Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 203.

⁸⁴ Siehe hierzu auch Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 229.

zu den Episoden *San Junipero* (das Krankenhaus, in welchem Stefan seine Therapie hat, heißt „Saint Juniper’s Hospital“; die Bar in „San Junipero“ heißt „Tucker’s“, was auf die Firma *Tuckersoft* anspielt; die Firma, welche die digitalen Bewusstseine verwaltet und archiviert heißt „TCKER Systems“), *USS Callister* (bei einem Ende wird ein Zeitungsausschnitt gezeigt, auf welchem auf die Rezension einer gewissen Serie namens „Space Fleet“ verwiesen wird) oder zu Rolo Haynes aus *Black Museum*, der auch in einem gewissen St. Juniper Krankenhaus gearbeitet hat und denselben Nachnamen wie Stefans Therapeutin trägt. Die thematische und strukturell suggerierte Anschließbarkeit dieser Intertexte wirft insgesamt Fragen nach der Ethik unserer Rezeption auf. Wenngleich es sich bei Stefan in *Bandersnatch* selbstverständlich nicht um ein solch elaboriertes digitale Bewusstsein wie in den aufgeführten Episoden handelt, so sehen wir uns dennoch in eine ähnliche Situation geworfen (wir beobachten Stefan, lenken ihn, zwingen ihn u.a. zum Mord etc.), die angesichts des immens schnell voranschreitenden digitalen Fortschritts durchaus immer komplexere digitale Abbilder/Extensionen hervorbringen könnte:⁸⁵ Verfügt Stefans digitales Bewusstsein über so etwas wie (Menschen-?) Rechte bzw. ab welchem Punkt technischer Komplexität in der Zukunft ist die Grenze zu ziehen? Ist es einer ähnlichen kommerziellen Ausbeutung und Voyeurismus⁸⁶ ausgeliefert und was sagt das über uns Rezipierende aus, die dadurch unterhalten werden wollen; bzw. was macht das mit uns?⁸⁷ In diesem Sinne ist *Bandersnatch* als eine Art düsterer Vorbote zu den zitierten

⁸⁵ Im Kontext der sich seit Ende des Jahres 2022 weit verbreitenden und rasant -entwickelnden künstlichen Intelligenz (etwa ChatGPT bzw. derzeit GPT-4) erscheint diese Zukunftsvision relevanter denn je.

⁸⁶ Im Pearl Ritman Ende, das in unserer Gegenwart verortet ist, läuft in der Nachrichtensendung ein Newsticker, der von einem Kochwettbewerb des früheren (fiktionalen) Premierminister Michael Callows aus der *The National Anthem Episode* berichtet, was auch lose das eingangs skizzierte Motiv des (kollektiven) Voyeurismus und medialer Ausschachtung in einen intertextuell-thematischen Kontext rückt.

⁸⁷ Siehe auch Martin Hennig, der treffend feststellt: „Somit werden die Nutzer*innen von BANDERSNATCH produktiv im Rahmen jener der Serie BLACK MIRROR zu Grunde liegenden Technikdystopie und nehmen in Bezug auf die Hauptfigur eine letzten Endes sadistische Position ein, insofern sie gezwungen sind, diese mit immer neuen Extremsituationen zu konfrontieren und sich durch ihre Entscheidungen dafür verantwortlich zeichnen, Stefan in genau dem heteronomen Rollenschema zu fixieren, das durch das narrative Programm der Reihe vorgegeben wird.“ (Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, Kapitel 4).

Black Mirror Episoden zu sehen, da es genau jene voyeuristisch-ausbeutende Rezeptionshaltung selbstreflexiv inszeniert und antizipiert.

Die intertextuell-intermedialen Verweise des Films gehen damit weit über simple spielerische sog. *easter eggs* hinaus und weisen vielmehr ein hohes semantisches Aktualisierungspotential auf. Die intertextuelle Struktur und die ethische Appellstruktur des Films sind insofern eng miteinander verknüpft, als über den intertextuellen Bezugsrahmen sowohl die Handlung als auch die Interaktionen der Rezipierenden selbstreflexiv thematisiert werden. Wie Fordyce und Apperley konstatieren, geht es in *Bandersnatch* weniger um „discovering the rules that order the diegesis, but about discovering how quickly the rules fall away.“⁸⁸ Und genau aus dieser Re- und Dekonstruktion der (intertextuellen) Struktur des Films, d.h. im Akt der interaktiven Aktualisierung und Wiederholung, werden wir selbst zum handelnden/involvierten Subjekt⁸⁹ und geraten in den thematisch-ethischen Fokus: „to explore the hidden logic that governs these forking paths is to face the questions of accountability and responsibility in ways that may prove disturbing.“⁹⁰ In diesem Kontext kann insgesamt nochmals Mary Shelleys *Frankenstein* aufgegriffen werden, welches selbst hochgradig intertextuell und narrativ fragmentiert ist: Shelleys epochaler Roman veranschaulicht die Monstrosität einer fragmentiert-dezentrierten Virtualität posthumaner Simulation. In Analogie zu Shelleys ethischem Appell zielt auch *Bandersnatch* (sowie die Serie *Black Mirror* im Allgemeinen) darauf ab, die Tendenz des Virtuellen, dessen eigene Medialität zu verschleiern, in das kritische Bewusstsein zu rücken und dadurch die Gefahren der Simulation von Realität offenzulegen.⁹¹

V. Fazit: Die ambivalente Doppelstruktur von Textur, Medialität und Materialität

Bandersnatch inszeniert in höchst effektiver Art und Weise die eingangs angeschnittene und an McLuhan angelehnte Position der zunehmenden Externalisierung unseres Selbst ins Digitale, was sich wiederum in einer wachsenden Auflösung der Opposition von Privatem und Öffentlichem manifestiert. Damit

⁸⁸ Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 94.

⁸⁹ Siehe hierzu auch Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 99.

⁹⁰ Laraway, *Borges*, S. 81.

⁹¹ Vgl. Burkett, „Monstrosity“, S. 595-600 zu dieser Lesart von *Frankenstein*.

reflektiert der Film grundlegende Motive und Problematiken, die in nahezu allen *Black Mirror* Episoden in unterschiedlichen Szenarien permutiert werden. Sein spezifisches Wirkungspotential erhält *Bandersnatch* dabei durch seine (Inter-)Medialität und Materialität, d.h. durch seine interaktive (digitale) Struktur und Einbettung im Streaming-Portal Netflix sowie, nicht zuletzt, transmedialen Einbettung in das Internet. Diese Medialität/Materialität wird durch die Ästhetik des Films selbst, d.h. dessen selbstreflexive Struktur (Auflösung der Ebenen von Innen/Außen, Handlung/Rezeption, Stefan/Rezipierende sowie Film/Realität/Spiel), und Elemente der Intertextualität/Intermedialität thematisiert und so den Zuschauer:innen ihr eigener Akt der interaktiven Rezeption sowie ihr Handeln gespiegelt. Vor der intertextuellen Folie der im Film referenzierten *Black Mirror* Episoden (welche die Problematiken digitaler Bewusstseins, der Virtualisierung, des Voyeurismus, der Überwachung, des Verlusts von Privatsphäre, der Kommerzialisierung, des Verlusts von Empathie durch Entfremdung/Externalisierung ins Digitale/Virtuelle usw. illustrieren) wird schließlich die Interaktion der Zuschauer:innen auf einer Metaebene problematisiert und als ethisch ambivalent kommentiert.

Gleichzeitig zeigt der Film auch unsere eigene prekäre Involviertheit in Medialitäten und Materialitäten sowie deren Diskurse auf: Die „Textur“⁹² des Films – d.h. dessen differenzierbare materielle und mediale Schichten/Ebenen – legt den Nexus zwischen Film, Rezipierenden sowie deren kulturell-materiellen Kontexten offen. Dies ermöglicht einen Einblick in die medial-technologischen Kommunikationsbedingungen und -praktiken unserer Zeit,⁹³ welche sich insgesamt, in Anlehnung an McLuhan und Clifford Siskin, als postmedialer Zustand der digitalen Externalisierung und Virtualität fassen lassen.⁹⁴ *Bandersnatch* ist demnach nicht (nur) Vorbote einer besorgniserregenden digitalen Zukunft, sondern bereits deren Realität.⁹⁵ So ist der Film auch Teil und Produkt jener virtuell-digitalen Prozesse der panoptischen Überwachung, Manipulation und ökonomischen Instrumentalisierung, die er u.a. selbst kritisiert. Die Netflix-Plattform erlaubt es theoretisch (unabhängig davon, ob und in welchem Maße dies derzeit tatsächlich verwirklicht wird), die Sehgewohnheiten sowie, im konkreten Fall,

⁹² Siehe Reinfandt, „Reading Textures“, S. 319–334 zum Konzept der „Textur“.

⁹³ Vgl. Reinfandt, „Reading Textures“, S. 328–332.

⁹⁴ Vgl. hierzu Duarte, „Imagining“, S. 27–29 und Siskin, „Electric Thoughts“, S. 117–121.

⁹⁵ Vgl. Laraway, *Borges*, S. 78. Siehe in diesem Zusammenhang auch Enns, „Illusion“, S. 12f.

Entscheidungen der Benutzer:innen zu dokumentieren und entsprechende Nutzerprofile zu erstellen. Aus dieser Sammlung und Auswertung personenbezogener Daten lassen sich beispielsweise bestimmte Algorithmen erstellen (z.B. Bewertungen, personalisierte Vorschläge oder auch entsprechende Manipulationen, was auf der Plattform angeboten wird; so z.B. auch in der Musik-Streaming Anwendung *Spotify*, welche kontrovers diskutiert wird⁹⁶) oder personalisierte Werbung erstellen, die dann im Rahmen des weiteren Konsums perpetuiert werden und Eigendynamiken entfalten können. In Zeiten von, vermeintlich kostenlosen, online und *social media* Applikationen, wie etwa die vielfältigen Google-Anwendungen, *Facebook* oder *Instagram*, ist es ein offenes Geheimnis, dass Nutzerdaten eine sehr lukrative Währung sind. Vor diesem Hintergrund entbehrt es nicht einer gewissen ambivalenten Ironie, dass *Bandersnatch* jene kapitalistisch-instrumentalisierende Strukturen (u.a. auch die Auflösung der Opposition privat/öffentlich) sowie Konsumhaltung reproduziert, die er kritisiert (man denke in diesem Kontext auch an die Episoden *Nosedive*⁹⁷ oder *Fifteen Million Merits*).⁹⁸

In einem weiteren Schritt ließe sich, in Anlehnung an Fordyce und Apperley, *Bandersnatch* zugespitzt auch als eine Allegorie der Langeweile⁹⁹ einer medial saturierten und dadurch entfremdeten Gesellschaft lesen, deren vermeintliche Wahlfreiheit sich in einem algorithmisch erzeugten Pool sich selbst reproduzierender Inhalte auflöst. Durch die Medialität/Materialität des Films, deren Teil wir über die interaktive Struktur werden, werden unsere dominanten Kommunikationsbedingungen und -praktiken sowie unser Konsumverhalten selbstreflexiv vor Augen geführt, aber auch *fortgeführt*. Denn, wie gezeigt wurde, in der Jagd nach den zahlreichen (versteckten) Enden und ‚guten‘ Enden mit möglichst hohen Bewertungen für das Spiel (und damit auch für uns Rezipierende) performieren wir nicht nur die kapitalistische Struktur der Überwachung und

⁹⁶ Siehe hierzu exemplarisch Silko, „Hör mich an“ oder Zustra, „So errechnet Spotify unseren Musikgeschmack“.

⁹⁷ Vgl. Hierzu etwa Thomas/Rajan, „Trapped“, S. 223-233 und Allard-Huwer/Escurignan, „Panopticon“, S. 50.

⁹⁸ Vgl. zur skizzierten Kritik an der Plattform Netflix, Prozesse digitaler Überwachung und Konsumindustrie im engen und weiteren Sinne Lay/Johnson, „Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“, S. 214; Elnahla, „New Gods“, S. 3f.; Enns, „Illusion“, S. 11f.; sowie Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, Kapitel 4.

⁹⁹ Vgl. Fordyce/Apperley, „Entertainment“, S. 96f.

Bewertung mit einhergehendem Verlust an Empathie bei gleichzeitigem Voyeurismus, sondern sind dadurch auch selbst der Patiens einer dazu analog gestalteten Appellstruktur des Films und dessen kommerziell-virtuellen Überbaus. Martin Hennig fasst ähnliche Ambivalenzen sehr pointiert zusammen, wonach

[d]ie für Stefan interaktiv erzeugte Dystopie [...] im digitalen Film gleichzeitig eine technische Utopie der Verfügung [transportiert]. Dieses Emanzipationsversprechen wiederum steht im Dienst einer Subjektivierungsform, die einer Affirmation digitaler Medienlogiken (Selbstermächtigung, Immersion, Datenproduktion etc.) gleichkommt – was im Kontext einer prinzipiell technikkritischen Serie eine recht zynische Entwicklung darstellt.¹⁰⁰

Was für die in *Black Mirror* kritisch dargestellten Technologien gilt, nämlich dass sie in ihrer extremen Anwendung genau die gegenteiligen Effekte produzieren können (etwas das McLuhan als das sog. vierte Prinzip seiner Medientheorie, *reversal*, beschreibt¹⁰¹), ist demnach auch für die vermeintlich subversive Doppelstruktur von *Bandersnatch* als Form der Gesellschafts- und Technologiekritik relevant. Dieses grundsätzliche (postmoderne) Dilemma von Kritik bei gleichzeitiger Perpetuierung genau jener kritisierten Verhältnisse hat bereits der Philosoph Slavoj Žižek mit der Diagnose des postmodernen Subjekts als „Homo sucker“ polemisch auf den Punkt gebracht und bleibt auch bei aller kritischer Selbstreflexivität von *Bandersnatch* (und, in einem weiteren Sinne, der *Black Mirror* Serie) ein durchaus valider Aspekt: „the predominant liberal mode of subjectivity today is *Homo sucker*: [...] When we think we are making fun of the ruling ideology, we are merely strengthening its hold over us.“¹⁰²

¹⁰⁰ Hennig „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix“, Kapitel 5.

¹⁰¹ Vgl. Scolari, „Evolution“, S. 201f.

¹⁰² Žižek, „Desert of the Real“, S. 71.

Filmographie

- Black Mirror: Bandersnatch*. Produktion: House of Tomorrow, Netflix, Regie: David Slade, Drehbuch: Charlie Brooker, Vereinigtes Königreich 2018.
- Black Mirror: The National Anthem* (Staffel 1, Episode 1). Produktion: Channel 4, Regie: Otto Bathurst, Vereinigtes Königreich 2011.
- Black Mirror: Fifteen Million Merits* (Staffel 1, Episode 2). Produktion: Channel 4, Regie: Euros Lyn, Vereinigtes Königreich 2011.
- Black Mirror: White Bear* (Staffel 2, Episode 2). Produktion: Channel 4, Regie: Carl Tibbets, Vereinigtes Königreich 2013.
- Black Mirror: The Waldo Moment* (Staffel 2, Episode 3). Produktion: Channel 4, Regie: Bryn Higgins, Vereinigtes Königreich 2013.
- Black Mirror: White Christmas* (Special). Produktion: Channel 4, Regie: Carl Tibbets, Vereinigtes Königreich 2014.
- Black Mirror: Nosedive* (Staffel 3, Episode 1). Produktion: Netflix, Regie: Joe Wright, Vereinigtes Königreich 2016.
- Black Mirror: Shut Up and Dance* (Staffel 3, Episode 3). Produktion: Netflix, Regie: James Watkins, Vereinigtes Königreich 2016.
- Black Mirror: San Junipero* (Staffel 3, Episode 4). Produktion: Netflix, Regie: Owen Harris, Vereinigtes Königreich 2016.
- Black Mirror: USS Callister* (Staffel 4, Episode 1). Produktion: Netflix, Regie: Toby Haynes, Vereinigtes Königreich 2017.
- Black Mirror: Metalhead* (Staffel 4, Episode 5). Produktion: Netflix, Regie: David Slade, Vereinigtes Königreich 2017.
- Black Mirror: Black Museum* (Staffel 4, Episode 6). Produktion: Netflix, Regie: Colm McCarthy, Vereinigtes Königreich 2017.
- Black Mirror: Striking Vipers* (Staffel 5, Episode 1). Produktion: Netflix, Regie: Owen Harris, Vereinigtes Königreich 2019.

Literaturverzeichnis

- Allard-Huver, Francois u. Julie Escurignan: „*Black Mirror's* 'Nosedive' as a New Panopticon: Interveillance and Digital Parrhesia in Alternative Realities“. *Black Mirror and Critical Media Theory*. Hgg. Angela M. Cirucci u. Barry Vacker. London 2018. 43–53.

- Borck, Cornelius: „Media, Technology, and the Electric Unconsciousness in the 20th Century“. *L'Ère électrique – The Electric Age*. Hgg. Olivier Asselin u.a. Ottawa 2011, 33–60.
- Borges, Jorge Luis: „Ficciones“. In: *Prosa completa*, Bd. 1. Barcelona 1980.
- Burkett, Andrew: „Mediating Monstrosity: Media, Information, and Mary Shelley's 'Frankenstein'“. *Studies in Romanticism* 51:4 (2012): 579–605.
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London 1971.
- Carroll, Lewis: *The Hunting of the Snark*. London 1976.
- Collins, Brian J. u. Brandon Boesch: „The National Anthem and Weighing Moral Obligations: Is It Ever Ok to F*ck a Pig?“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 11–19.
- Cook, James: „San Junipero and the Digital Afterlife: Could Heaven be a Place on Earth?“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 109–117.
- Duarte, German A.: „Black Mirror: Mapping the Possible in a Post-Media Condition“. *Reading "Black Mirror"*. Hgg. German A. Duarte u. Justin Michael Battin. Bielefeld 2021, 25–49.
- Duarte, German A. u. Justin Michael Battin: „Imagining the Present Age“. *Reading "Black Mirror"*. Hg. German A. Duarte u. Justin Michael Battin. Bielefeld 2021, 9–23.
- Elnahla, Nada: „'Black Mirror: Bandersnatch' and How Netflix Manipulates Us, the New Gods“. *Consumption Markets and Culture* August (2019): 1–6, <https://doi.org/10.1080/10253866.2019.1653288>.
- Enns, Anthony: „The Illusion of Control: History and Criticism of Interactive Television“. *Television & Media*, 22:8 (2020): 1–16.
- Fordyce, Macey u. Thomas H. Apperley: „Bandersnatch and the Future of Our Entertainment Platforms“. *Reading "Black Mirror"*. Hgg. German A. Duarte u. Justin Michael Battin. Bielefeld 2021, 87–102.
- Garcia, Janet u.a. „Bandersnatch Endings“. Website vom 10.22, https://www.ign.com/wikis/black-mirror/Bandersnatch_Endings_
- Gardner, Molly u. Robert Sloane: „Personal Identity in *Black Mirror*: Is Your Cookie You?“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 282–291.

- Gomez, David u. David Kyle Johnson: „Consciousness Technology in *Black Mirror*: Do Cookies Feel Pain?“ . *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 273–281.
- Hebben, Kim Carina: „Spiel in Serie. *Black Mirror: Bandersnatch*“. *Fernsehwissenschaft und Serienforschung: Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*. Hgg. Maeder, Dominik, Herbert Schwaab u.a. Wiesbaden 2021, 285–314.
- Hennig, Martin: „Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix: Das Beispiel *Black Mirror: Bandersnatch*“. Website vom 10.22, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/medialitaet-aesthetik-und-ideologie-des-interaktiven-films-auf-netflix>.
- Johnson, David Kyle u.a.: „*Black Mirror*: What Science Fiction does Best“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 3–8.
- Kelly, Fran Pheasant: „‘The National Anthem’, Terrorism and Digital Media“. *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. Hgg. Terence McSweeney u. Stuart Joy. Cham, Switzerland 2019, 19–32.
- Laraway, David: *Borges and Black Mirror*. Cham, Switzerland 2020.
- Lay, Chris u. David Kyle Johnson: „*Bandersnatch*: A Choose-Your-Own-Philosophical Adventure“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 199–238.
- Littmann, Greg: „*The Waldo Moment* and Political Discourse: What’s Wrong with Disrespect in Politics?“ . *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 59–68.
- Maeder, Dominik, Schwaab Herbert u. Denis Newiak: „Fernsehwissenschaft und Serienforschung: Zur Einleitung“. *Fernsehwissenschaft und Serienforschung: Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*. Hgg. Maeder, Dominik, Herbert Schwaab u.a. Wiesbaden 2021, 1–16.
- Mazurek, Marcin: „It’s the End of the World as We See It: A (Post)Apocalyptic Reading of *Fifteen Million Merits* and *Metalhead*“. *Reading “Black Mirror”*. Hgg. German A. Duarte u. Justin Michael Battin. Bielefeld 2021, 51–67.
- McSweeney, Terence u. Stuart Joy: „Change Your Past, Your Present, Your Future? Interactive Narratives and Trauma in *Bandersnatch* (2018)“. *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. Hgg. Terence McSweeney u. Stuart Joy. Cham, Switzerland 2019, 271–284.

- McSweeney, Terence u. Stuart Joy: „Introduction; Read that Back to Yourself and Ask if You Live in a Sane Society“. *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. Hgg. Terence McSweeney u. Stuart Joy. Cham, Switzerland 2019, 1–16.
- Nee, Rebecca C.: „Wild, Stressful, or Stupid: Que es *Bandersnatch*? Exploring User Outcomes of Netflix’s Interactive *Black Mirror* Episode“. *The International Journal of Research into New Media Technologies* 27 (2021): 1–19.
- Petrovic, Paul: „Ideological State Apparatuses, Perversion of Courtly Love, and Curatorial Violence in ‘White Bear’“. *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. Hgg. Terence McSweeney u. Stuart Joy. Cham, Switzerland 2019, 69–81.
- Piepiorka, Christine: „Verräumlichte Transmedialität – prozesshafte Serialität“. *Fernsehwissenschaft und Serienforschung: Theorie, Geschichte und Gegenwart (post-)televisueller Serialität*. Hgg. Maeder, Dominik, Herbert Schwaab u.a. Wiesbaden 2021, 37–52.
- Redmond, Sean: „The Planned Obsolescence of ‚Nosedive‘“. *Reading ‘Black Mirror’*. Hgg. German A. Duarte u. Justin Michael Battin. Bielefeld 2021, 111–124.
- Reinfandt, Christoph: „Reading Textures“. *Theory Matters: The Place of Theory in Literary and Cultural Studies Today*. Hgg. Martin Middeke u. Christoph Reinfandt. London 2016, 319–334.
- Richards, Bradley: „Be Right Back And Rejecting Tragedy: Would you Bring Back Your Deceased Loved Ones“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 41–49.
- Scolari, Carlos A: „The Entire Evolution of Media: A Media Ecological Approach to *Black Mirror*“. *Black Mirror and Critical Media Theory*. Hgg. Angela M. Cirucci u. Barry Vacker. London 2018, 199–210.
- Silko, Silvia. „Hör mich an“. Website vom 10.22., https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-12/spotify-pay-for-play-musik-streaming-algorithmus?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.
- Simpson, Sid u. Chris Lay: „*White Bear* and Criminal Punishment: How Far is too Far?“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 50–58.
- Siskin, Clifford: „Do Novels Think Electric Thoughts?“. In: *Novel* 43:1 (2010): 116–123.
- Thomas, Erika M. u. Romin Rajan: „Trapped in Dystopian Techno Realities: Nosediving into Simulation through Consumptive Viewing“. *Black Mirror*

- and Critical Media Theory*. Hgg. Angela M. Cirucci u. Barry Vacker. London 2018, 223–233.
- Ureña, Sergio u. Nonna Melikyan: „*Nosedive* and the Anxieties of Social Media: Is the Future Already Here?“. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hg. David Kyle Johnson. Hoboken 2019, 83–91.
- Žižek, Slavoj: *Welcome to the Dessert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London/New York 2002.
- Zustra, Ariana, „So errechnet Spotify unseren Musikgeschmack“. Website vom 10.21, <https://www.rollingstone.de/bigger-brother-wie-spotify-unseren-musikgeschmack-errechnet-1164951/>.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tuckersoft,
<https://tuckersoft.net/ealing20541/history/>

Abb. 2: Tuckersoft,
<https://tuckersoft.net/ealing20541/bandersnatch/>

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Feblende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (JADT, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (JCDE, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays“ wird 2025 in *TSSL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere Film Didaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre Grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).