Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films

1

francke VERLAG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Große Werke **des Films** 1

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke
VERLAG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Umschlagabbildungen
© Blend Images / Fotolia.com | © nabihaali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Inhaltsverzeichnis

Vorwort
S. 7

Günter Butzer
Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)
S. 9

Heike Schwarz
Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)
S. 39

Johanna Hartmann
Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)
S. 61

Katja Sarkowsky
John Ford, *The Searchers* (1956)
S. 83

Ingo Kammerer
Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)
S. 105

Adina Sorian
Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)
S. 127

Michael Sauter
Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:*
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)
S. 145

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Susanna Layh
Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)
S. 163

Julia Koloda
Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)
S. 189

Hanno Ehrlicher
Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)
S. 209

Franz Fromholzer
Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)
S. 229

David Kerler
David Lynch, *Lost Highway* (1997)
S. 253

Linda Ledwinka
Alexander Sokurov, *Faust* (2011)
S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger
S. 297

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Michael Sauter

I. Einleitung

„Gentlemen, you can't fight in here. This is the War Room!"[1] – Diese berühmte Ermahnung des amerikanischen Präsidenten an den russischen Botschafter und einen seiner Generäle ist das wohl berühmteste Zitat aus Stanley Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Die Szene schuldet ihren Witz nicht allein der paradoxen Forderung, sich doch bitte nicht im „War Room" zu streiten: Hier zanken sich erwachsene Menschen in verantwortungsvoller Position wie Kleinkinder, während alle Anstrengungen darauf hinzielen sollten, einen potentiell verheerenden nuklearen Konflikt zu vermeiden. Diese Thematik kurz nach der Kubakrise des Jahres 1962 als Satire zu verarbeiten war gewagt; so konstatierte Bosley Crowther in der New York Times: „Stanley Kubrick's new film, called Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, is beyond any question the most shattering sick joke I've ever come across." Dennoch ließ der Film den Kritiker unentschlossen zurück: „My reaction to it is quite divided, because there is so much about it that is grand, so much that is brilliant and amusing, and much that is grave and dangerous."[2] Man könnte sagen, hätte *Dr. Strangelove* nicht auch ‚gefährliche' Aspekte, würde der Film heute wohl kaum noch als Meisterwerk gefeiert werden.

Im Folgenden sollen verschiedene zentrale Aspekte des Films diskutiert werden. Dabei dient diese Einleitung der Verortung des Filmes sowohl in historischen Zusammenhängen, als auch im Werk Kubricks. Neben Grundlegendem zur Besetzung *Dr. Strangeloves* soll der Film auch in den Kontext ähnlicher Filme, des von Shapiro als ‚Atomic Bomb Cinema' bezeichneten Diskurses gestellt werden.[3] In einem nächsten Schritt soll auf Handlung und Struktur des Filmes sowie auf die Genese der vorliegenden Schnittfassung eingegangen werden. Mit dem Szenenbildner Ken Adam und dem Kameramann Gilbert Taylor werden kurz für die Ästhetik des Filmes zentrale Beiträger vorgestellt, bevor in einem weiteren Punkt drei zentrale Aspekte des Filmes und seiner Entstehung diskutiert werden: In Anlehnung an den englischen Titel des Films sind dies die Umarbeitung des ernsten Ausgangsmaterials in eine „nightmare comedy"[4] (*How I Learned to Stop Worrying…*), die Interpretation

---

1 Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:36:23.
2 Crowther, „Dr. Strangelove".
3 Siehe Shapiro, *Cinema.*
4 Siehe Kubricks Ausführungen in Phillips, „Stop the World. Stanley Kubrick", S. 148.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

einer psychologisch-sexuellen Ebene des Films und der Symbolbereich der Liebe (… *and Love* …), sowie die kritische Auseinandersetzung des Filmes mit dem technologischen Fortschritt und seiner Kritik an daraus resultierenden Automatismen, die letztendlich menschliche Handlungskompetenzen unterordnen (…*the Bomb*).

Stanley Kubrick, geboren 1928, muss zu den bedeutendsten Regisseuren des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Beeinflusst von Orson Welles, John Ford, aber auch Max Ophüls fand Kubrick zu einer ganz eigenen Art des Filmemachens.[5] Er gehörte zu den wenigen amerikanischen Regisseuren, die sich beinahe absolute Autonomie von den Zwängen des Studiosystems bewahren konnten. Kubrick kam über die Fotografie zum Film und arbeitete zunächst für das *Look Magazine*. Eine seiner frühen Reportagen widmete er dem Boxer Walter Cartier, ein Thema, das er in dem Dokumentarfilm *Day of the Fight* wieder aufgriff. In Kubricks Frühwerk finden sich neben dem Kriegsfilm *Fear and Desire* auch *Killer's Kiss* und *The Killing* in der Tradition des Film Noir. Mit *Paths of Glory*, bei dem Kirk Douglas die Hauptrolle übernahm, gelang Kubrick ein erstes Meisterwerk. Es war auch Douglas, der während der Dreharbeiten zu *Spartacus* darauf insistierte, den Regisseur zu wechseln und Kubrick mit der Aufgabe betraute. Dieser war allerdings höchst unzufrieden mit dem Ergebnis dieser Auftragsarbeit und wandte sich verstärkt eigenen Projekten zu. Kubrick arbeitete zumeist an Literaturverfilmungen; Anfang der 60er Jahre unter anderem an der Adaption von Nabokovs Skandalroman *Lolita*, in der Peter Sellers drei Rollen übernahm. Für *Dr. Strangelove* griff Kubrick ebenfalls auf eine literarische Vorlage zurück, den Thriller *Two Hours to Doom,* den Peter George unter dem Pseudonym Peter Bryant 1958 veröffentlicht hatte.[6] Damit beginnt eine Hochphase Kubricks Schaffens, die *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange* und *Barry Lyndon* einschließt. Anders als amerikanische Regisseure der nächsten Generation, etwa Scorsese, Spielberg oder Lucas, begann Kubricks Karriere bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, also noch bevor das europäische Kino und insbesondere die Nouvelle Vague einen zunehmenden Einfluss auf das amerikanische Kino ausübten.[7]

Die Kubakrise von 1962 und das Attentat auf John F. Kennedy im November 1963 sind wichtige historische Referenzpunkte für *Dr. Strangelove*. Ursprünglich für 1963 geplant, wurde die Premiere nach der Ermordung Kennedys auf 1964 verschoben. Jerome Shapiro folgend können wir den Film auch als Vertreter des ‚Atomic Bomb Cinema' verstehen. Shapiro untersucht in seiner gleichnamigen Studie eine Reihe von Filmen, die sich im Nachgang der Atombombenexplosionen über Japan mit den Themen Atomenergie und Nuklearwaffen auseinandersetzt. Weitere relevante Vertreter, die zum Teil größere Gemeinsamkeiten mit Kubricks Film haben, sind O*n the Beach* (1959), basierend auf dem gleichnamigen Roman von Nevil Shute aus dem Jahre 1957, und *Fail-Safe* (1964). Letzterer basiert auf dem 1962 veröffentlichten Roman *Fail-Safe* von Eugene Burdick und Harvey Wheeler, der in weiten Strecken sehr Peter Georges *Red Alert* ähnelt. Sowohl George als auch Kubrick gingen rechtlich gegen den Roman, bzw. dessen Verfilmung vor, die, unter der Regie von Sydney

5 Vgl. Kolker, *Cinema*, S. 112.

6 Spätere Auflagen erschienen unter dem neuen Titel *Red Alert*.

7 Vgl. Kolker, *Cinema*, S. 175.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Lumet, ebenfalls 1964 erschien. *Fail-Safe* teilt im Grunde den Plot mit *Dr. Strangelove*, behält aber eine ernsthafte Perspektive bei. Durch die Kombination von renommiertem Regisseur und Staraufgebot (u.a. Henry Fonda und Walter Matthau) wurde *Fail-Safe* zur ernsten Konkurrenz und Kubrick vertraute auf juristische Mittel, um die Veröffentlichung bis nach der Premiere seines Films zu verzögern, was ihm schlussendlich auch gelang. Mit *Goldfinger*, ebenfalls 1964 erschienen, sei nur ein weiterer Film der Zeit genannt, der die Bedrohung durch die Bombe ganz anders im Muster des Agentenfilms verhandelt.[8] Von allen genannten Filmen wurde aber *Dr. Strangelove* zum Inbegriff einer instabilen und von Verunsicherung geprägten Zeit. Wie auch Shapiro weist Margot A. Henriksen dem Film eine zentrale Rolle zu und nennt ihre Studie über ‚Society and Culture in the Atomic Age' *Dr. Strangelove's America*.[9]

Der große und andauernde Erfolg des Films war 1964 aber noch nicht abzusehen. Gerade das Studio hatte Bedenken, wie ein solch provokativer Film überhaupt zu vermarkten sei, so berichtete Kubrick Terry Southern ernüchtert: „The publicity department is having a hard time getting a handle on how to promote a comedy about the destruction of the planet."[10] Entgegen dieser Befürchtung entwickelte sich großes öffentliches Interesse. Die Werbekampagne setzte unter anderem auf einen Werbetrailer von Pablo Ferro der neben avantgardistisch schnellen Schnitten das Thema des Films in Frageform anriss. Wichtiges Argument neben dem Namen des Regisseurs war sicherlich auch die hochkarätige Besetzung. Peter Sellers in den Rollen des Group Captain Lionel Mandrake, des amerikanischen Präsidenten Merkin Muffley und Dr. Strangeloves, wurde auf expliziten Wunsch des Studios besetzt, da er schon in *Lolita* mehrere Rollen übernommen hatte und das Studio den Erfolg wiederholen wollte. Auch George C. Scott in der Rolle des General ‚Buck' Turgidson und Sterling Hayden in der Rolle des Brig. General Jack D. Ripper waren einem weiteren Publikum ein Begriff. Ursprünglich war Sellers auch für die Rolle des Bomberpiloten Major ‚King' Kong vorgesehen, wurde dann aber verletzungsbedingt kurzfristig durch Slim Pickens ersetzt, der bis dahin vor allem in Western in Erscheinung getreten war.

II. Plot und Struktur

Kubricks Auseinandersetzung mit dem nuklearen Ernstfall zeichnet sich durch eine klare Struktur und Ökonomie der Darstellung aus, die die Ereignisse des Films auf drei zentrale Schauplätze reduziert. Dabei handelt es sich jeweils um eng begrenzte Räumlichkeiten und Gebiete: die Burpleson Airbase, den War Room, ein Lagezentrum im Pentagon, und den B-52-Bomber ‚Leper Colony' Major Kongs. Der Zuschauer wird mit einem gestaffelten Beginn konfrontiert: Dem Film vorangestellt ist ein Dementi der US-Streitkräfte, welches die Fiktionalität des Folgenden unterstreicht und versichert, dass ähnliche Vorgänge im wahren Leben ausgeschlossen

8 Vgl. Shapiro, *Atomic*, S. 152.
9 Vgl. Henriksen, *Dr. Strangelove's America*. Die Studie geht auch explizit auf Kubricks Film ein.
10 Southern, „Strangelove Outtake", S. 84.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

seien.[11] Es folgt der von Pablo Ferro entworfene Vorspann, der die romantisch träumerischen Harmonien von „Try a Little Tenderness" mit Bildern des Auftankvorgangs von Langstreckenbombern kombiniert und dabei geschickt sexuelle Assoziationen, etwa mit dem Liebesspiel von Libellen, erzeugt.[12] Diese Bilder, aus Dokumentarmaterial der US-Airforce zusammengeschnitten, werden abgelöst von Luftaufnahmen einer ominösen Nebellandschaft, die von einer Stimme aus dem *Off* kommentiert werden. Dabei wird ein geheimnisumwittertes Projekt der Sowjets erwähnt, die Entwicklung einer sogenannten ‚Doomsday Machine', deren Zweck im Dunkeln liege.

Die eigentliche Handlung setzt auf der Burpleson Airbase mit dem Befehl General Rippers ein, die Basis hermetisch abzuriegeln, und dem ihm unterstehenden Geschwader strategischer Langstreckenbomber den Befehl ‚Wing Attack Plan R' zu übermitteln. Ripper ordnet an, jeden Kontakt zur Außenwelt zu vermeiden und lässt jedes Radio und Funkgerät der Basis beschlagnahmen. Group Captain Mandrake, der als britischer Verbindungsoffizier Ripper unterstellt ist, reagiert genauso entsetzt wie die Besatzung des B-52-Bombers um Major Kong, die ebenfalls die Korrektheit des Angriffbefehls anzweifeln. Dem Zuschauer wird schnell klar, dass Ripper an paranoiden Wahnvorstellungen leidet und in einem nuklearen Erstschlag die beste Option in einem vermeintlich unausweichlichen Konflikt mit den Sowjets sieht. Als Mandrake ein versehentlich nicht konfisziertes Radio findet und feststellt, dass, dem vorgeblichen Ernstfall gänzlich unangemessen, leichte Tanzmusik gesendet wird, konfrontiert er Ripper und beschließt, die Bomberstaffel zurückzurufen. Die langsame Reaktion der Streitkräfte auf die überraschende Situation wird durch eine kurze Szene verdeutlicht, in der General Turgidson aus dem Badezimmer heraus von einem amourösen Treffen mit seiner Sekretärin zu einer Krisensitzung ins Pentagon gerufen wird.

Der Film kann grob in drei Blöcke eingeteilt werden: Nach der Exposition, die vornehmlich auf der Burpleson Airbase und an Bord des B-52-Bombers angesiedelt ist, rückt nun der War Room im Pentagon verstärkt in den Fokus. In diesem zweiten Teil springt der Film nun zwischen den Handlungsorten hin und her, wobei nun auch verstärkt die administrative Seite der Krise thematisiert wird, die Streitigkeiten der Generalität untereinander und die Versuche des Präsidenten Merkin Muffley, einerseits Ripper unschädlich machen zu lassen, andererseits mit den Sowjets in Kontakt zu treten, um auf diplomatischem Wege die Krise zu deeskalieren. Während Major Kong im Bomber zur Einleitung des Angriffs letzte Vorkehrungen trifft und Checklisten durchgeht, erscheint der russische Botschafter auf Bitten des Präsidenten im War Room. Im Büro Rippers versucht Mandrake den General zur Aufgabe und Herausgabe des Rückrufcodes zu bewegen, während herbeigerufene Verbände versuchen, die Burpleson Airbase einzunehmen und Ripper festzusetzen. Um das Schlimmste zu verhindern, telefoniert Präsident Muffley mit dem russischen Premier, der allerdings in Feierstimmung und angetrunken ist. Dieses zentrale Telefonge-

---

11 Die Geschichte hat diese Aussage widerlegt; Kubricks Szenario war in vielen Bereichen erschreckend akkurat. Vgl. Schlosser, „Almost Everything in ‚Dr. Strangelove' was true".

12 Vgl. exemplarisch Seeßlen/Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, S. 139.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

spräch in der Mitte des Films markiert einen Höhe- und Wendepunkt, denn am Ende des Gesprächs gibt der russische Botschafter die Existenz einer russischen ‚Doomsday Machine' bekannt, einer Computervorrichtung, die im Falle eines nuklearen Angriffs nicht nur den Gegenschlag, sondern die nukleare Verwüstung des gesamten Planeten einleitet. An dieser Stelle kommt es zum ersten Auftritt Dr. Strangeloves, eines deutschen Wissenschaftlers, der nach Ende des Krieges nun für die USA forscht. Er kritisiert den Botschafter und die Widersinnigkeit der Geheimhaltung einer solchen Abschreckungswaffe. Damit ist ein zentraler Punkt erreicht: Die Krise kann definitiv nicht mehr auf rein diplomatischem Wege beigelegt werden – was droht ist nicht ‚nur' ein nuklearer Schlagabtausch, sondern die garantierte Auslöschung allen Lebens. Da es unmöglich scheint, die Bomber zurückzurufen, übermittelt der amerikanische Präsident alle nötigen Informationen an die sowjetische Luftabwehr, um im Notfall die Flugzeuge abschießen zu lassen. Im weiteren Verlauf wird die Burpleson Airbase eingenommen, General Ripper allerdings nimmt sich das Leben und damit scheint jede Möglichkeit des Rückrufs der Bomber vertan. Die Handlung des Filmes beschleunigt sich nun zusehends.

Die B-52 Major Kongs weicht einer sowjetischen Luftabwehrrakete aus, wird dabei aber beschädigt. Besonders schwer wiegt, dass das Kommunikationssystem ausfällt, sodass es nun auch nicht mehr hilft, dass Mandrake inzwischen nach Durchsicht der Unterlagen Rippers den Rückrufcode erraten und, nach weiteren Verwicklungen, an den War Room durchgegeben hat. Hier verlieren Mandrake und die Burpleson Airbase nun ihre Bedeutung für den Plot und der Rest der Handlung spielt sich zwischen War Room und Bomber ab. Die Beschädigung des Bombers stellt so einen weiteren *point-of-no-return* dar und leitet nach fast genau zwei Dritteln des Films den dritten Block ein, in dem Kong und seine Crew versuchen, ihr Ziel noch zu erreichen. Amerikaner und Russen realisieren nach der ersten Erleichterung über den gelungenen Rückruf der Bomberstaffel, dass ein Bomber, Kongs B-52, nicht umgekehrt ist und unbedingt abgefangen werden muss. Während sich im War Room zunehmend Entsetzen breit macht, kämpft die Crew der ‚Leper Colony' mit zahlreichen technischen Problemen. Es ist nur der Selbstaufopferung Kongs geschuldet, dass tatsächlich eine Bombe abgeworfen werden kann, auf der Kong schließlich, seinen Cowboyhut schwenkend, ins Ziel reitet. Mit der Detonation des Gefechtskopfes ist das Schicksal der Erde besiegelt. Dr. Strangelove tritt nun in den Mittelpunkt, er ist in dieser neuen Situation derjenige mit der meisten Expertise und entwirft Szenarien, in denen einige Wenige, darunter die hochrangigen Funktionäre im War Room, den Fallout in Bergwerken überleben und somit den Fortbestand der Menschheit sichern könnten.

Abschließend kommt es zu Streitigkeiten zwischen dem russischen Botschafter und Buck Turgidson, die selbst in diesem Moment nicht aus alten Handlungsmustern ausbrechen können. Das letzte Wort hat Dr. Strangelove, der sich aus seinem Rollstuhl erhebt und kreischt „Mein Führer, I can walk."[13] Der Film endet mit einer Montage dokumentarischer Aufnahmen von explodierenden Wasserstoffbomben,

[13] Kubrick, *Dr. Strangelove*, 01:29:08.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

unterlegt mit den Klängen von Vera Lynns „We'll Meet Again". Ein Lied, das dem britischen Publikum noch als Schlusslied abendlicher BBC Radiosendungen während des Zweiten Weltkriegs in Erinnerung gewesen sein mag, und das gerade deswegen ein potentielles Wiedersehen in Frage stellt, oder auch für ein wie auch immer geartetes Jenseits postuliert.[14]

In Analogie zum erwähnten gestaffelten Beginn des Films kann man auch mehrere Enden des Filmes identifizieren. So wäre Major Kongs Ritt auf der Bombe ein möglicher Endpunkt der Handlung und Kritiker wie etwa Roger Ebert[15] sehen in der Abfolge der Szenen eine strukturelle Schwäche des Films. Neben der Besprechung im War Room und dem Bildmaterial explodierender Bomben war noch eine weitere Endsequenz geplant, die aber keinen Eingang in die Endfassung des Filmes fand. Ursprünglich sollte der Film in einer großen Tortenschlacht enden. Für die Herausnahme dieser trotzdem berühmt gewordenen, sehr aufwändigen Szene gibt es wohl verschiedene Gründe. Eine Theorie lautet, die Szene sei in ihrer Form so kurz nach dem Attentat auf Kennedy nicht tragbar gewesen, wird doch Präsident Muffley von einer Torte getroffen, was mit den Worten „Gentlemen, our beloved President has been struck down in his prime" kommentiert wird.[16] Terry Southern hingegen behauptet,[17] Kubrick soll unzufrieden gewesen sein, da das Bildmaterial zwar beeindruckend gewesen sei, aber nicht geeignet, die gewünschte Aussage zur Zerstrittenheit der unterschiedlichen Teilbereiche der US-Streitkräfte untereinander zu transportieren. Vielleicht ist die Tortenschlacht auch nur redundant geworden: Set Designer Ken Adam berichtet, dass die Figuren wie Kleinkinder in den Überresten der Tortenschlacht spielen sollten, eine Regression ins Infantile, die schon an anderer Stelle zur Genüge thematisiert worden war.[18]

III. Technische Umsetzung: Set Design und Kamera

Kubrick, der zu Beginn seiner Karriere Filme mit niedrigem Budget auf eigenes Risiko verwirklichte, war seit jeher große Autonomie in seinem Schaffensprozess gewohnt; in dieser Hinsicht musste er bei der Auftragsarbeit *Spartacus* und auch bei *Lolita* Kompromisse eingehen, bei *Dr. Strangelove* hingegen konnte er seine eigenen Vorstellungen umsetzen. Zusätzlich konnte er sich beim Dreh des Films auf die Beiträge kongenialer Mitarbeiter verlassen. Sicherlich nicht zu unterschätzenden Einfluss hatte der Szenenbildner Ken Adam, der zuvor mit aufwändigen Setdesigns, u.a. für *Dr. No*, Furore gemacht hatte. Als ehemaliger Pilot der Royal Air Force brachte er relevantes Wissen mit, das unter anderem bei der Rekonstruktion eines B-52 Cockpits einfließen konnte. Auch an den Einstellungen kurz vor dem Bomben-

14 Vgl. Shapiro, *Atomic*, S. 144.
15 Vgl. Ebert, „Dr. Strangelove".
16 Vgl. Lobrutto, „The Written Word", S. 41. Je nach Quelle findet sich auch die Variante „[…] our gallant President has been struck […]".
17 Vgl. Southern, „Strangelove", S. 83.
18 Ciment, *Kubrick*, S. 208.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

abwurf und Major Kongs Ritt ins Ziel war Ken Adam maßgeblich beteiligt.[19] So präzise auch der Nachbau des Cockpits und des Flugzeugs geriet, treten diese Leistungen in den Hintergrund, wenn man sie mit dem Entwurf des War Rooms vergleicht, der in die Filmgeschichte eingehen sollte. Einer oft zitierten Anekdote zufolge soll Ronald Reagan nach seiner Amtseinführung als Präsident der Vereinigten Staaten darum gebeten haben, den War Room sehen zu dürfen und musste erst von einem Mitarbeiter darauf hingewiesen werden, dass dieser real nicht existiere.[20] Ken Adam schuf ein Lagezentrum, das zum Vorbild zahlreicher ähnlicher Räume werden sollte. Immer wieder wurde der Öffentlichkeit Fotomaterial zur Verfügung gestellt, das Präsidenten in vergleichbaren Räumlichkeiten zeigt. Pete Souzas Foto „Situation Room" aus einem Sitzungssaal, in dem Präsident Obama und seine Mitarbeiter, unter anderem auch Hillary Clinton, gebannt den Verlauf des Zugriffs auf Osama bin Ladens Versteck in Pakistan verfolgen, erinnert beispielsweise ebenfalls an Einstellungen aus *Dr. Strangelove*.

Konzeptuell verbindet der Entwurf drei grundlegende geometrische Formen, kombiniert rechteckigen Grundriss mit rundem Tisch und darüber im Kreis angeordneter Beleuchtung unter einem zeltähnlichen Dach, das mit seinen schrägen Wänden ein Dreieck über dem Raum bildet.[21] Über den Köpfen der Beteiligten schwebt das ‚big board', auf dem je nach Bedarf potentielle Angriffsziele in der Sowjetunion oder die Flugvektoren der Bomberstaffel aufscheinen. Zu Beginn des Films steuert diese von allen Seiten auf sowjetisches Gebiet zu, die leuchtenden Glühbirnen des ‚big board' werden so zur gespenstischen Andeutung, und das ‚big board', das durchaus auch an Brettspiele erinnert,[22] zum zentralen Repräsentationsmechanismus der globalen Dimension der Krise. Wesentlicher Zug des Sets ist seine Größe, in der die Figuren teilweise verloren scheinen, aber auch genügend Raum für Improvisation haben. Da die Beleuchtung nur direkt vorgenommen wurde, entsteht ein Spiel von Licht und Schatten, und der Tisch, um den sich die Beteiligten gruppieren, steht im Zentrum des Lichtkegels, während sich weiter entfernte Ecken des War Rooms im Dunkeln verlieren. Weitere wichtige Komponenten sind der polierte Boden, in dem sich die grelle Beleuchtung reflektiert und der alle Schauspieler dazu zwang, während des Drehs spezielle Überschuhe zu tragen, sowie der grüne Filzbezug des Tisches, der auf Kubricks Wunsch installiert wurde, um den Schauspielern die Assoziation nahezulegen, dass an diesem Tisch um das Schicksal der Welt gepokert wird.[23]

Im Gegensatz zu Ken Adam gehörte Kameramann Gilbert Taylor wohl nicht zum engsten Kreis der Produktion.[24] Dabei war Taylor, dessen Karriere über 50

---

19 Vgl. Naylor, *Inside*.

20 In jüngerer Zeit z.B. anlässlich einer Berliner Ken Adam Ausstellung: Seeßlen, „Dr. Schrecklich & Mr. Komisch".

21 Siehe auch Ciment, *Kubrick*, S. 208.

22 Vgl. Baxter, *Kubrick*, S. 183.

23 Berichte vom Set finden sich z.B. in Minoff, „‚Nerve Center' for a Nuclear Nightmare" und Ciment, *Kubrick*, S. 208.

24 Vgl. Baxter, *Kubrick*, S. 180.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Jahre umfasste, in besonderer Weise für die Arbeit an *Dr. Strangelove* qualifiziert. Während seiner Zeit bei der Royal Air Force gehörte es zu seinen Aufgaben, vom Flugzeug aus die Schäden der britischen Bombenangriffe auf deutsche Städte mit der Kamera zu dokumentieren, später sollte auch die Dokumentation der Zustände in befreiten Konzentrationslagern in seinen Zuständigkeitsbereich fallen. Im weiteren Verlauf seiner Karriere arbeitete er mit einer Vielzahl renommierter Regisseure zusammen, u.a. mit Alfred Hitchcock und Roman Polanski, und zeichnete für die Kameraarbeit in Filmen wie *Frenzy*, Polanskis *Ekel* und *MacBeth*, aber auch *A Hard Day's Night* verantwortlich. Höchste Bekanntheit erreichte Taylor wohl als Kameramann für George Lucas' *Star Wars*. Für den Zielanflug der ‚Leper Colony' in *Dr. Strangelove* wurden große Mengen Filmmaterial benötigt, die Taylor zusammen mit einer Crew mehrere Wochen lang in Grönland filmte.[25] Der Einsatz der filmischen Mittel ist dabei breit gefächert: von den beengten Verhältnissen im Nachbau des Cockpits, hin zur Verwendung der Handkamera beim Kampf um die Burpleson Airbase und die oftmals sehr langen, dialogbetonten Einstellungen im Büro Rippers und im War Room.

IV. Zentrale Aspekte: How to Stop Worrying and Love the Bomb.

Dr. Seltsam, oder wie ich lernte die Bombe zu lieben – der deutsche Filmtitel scheint auf den ersten Blick eine wörtliche Übersetzung aus dem Englischen, verkürzt aber und verstellt so den Blick auf einige zentrale Charakteristika und Themen des Films, die im englischen Titel anklingen: ‚Dr. Seltsam' etwa unterschlägt die zweite Hälfte des Namens ‚Dr. Strangelove', auch im Untertitel wurde ein Element gestrichen. Der vollständige Titel ‚How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb' greift stereotype Muster zur Generierung von Titeln im Bereich der *Self-Help*- und Ratgeberliteratur auf; wie mehrere Kritiker bemerkt haben erinnert er etwa an Dale Carnegies Bestseller *How to Stop Worrying and Start Livi*ng. Im Folgenden sollen nochmals drei im Titel anklingende Themenbereiche diskutiert werden: Die Entscheidung Kubricks das Ausgangsmaterial satirisch umzuformen, der Themenbereich der Liebe und der Sexualität als satirisches Mittel, und die Fortschritts- und Technikkritik, die im Rahmen einer ‚Liebe zur Bombe' mitschwingt.

„How I Learned to Stop Worrying …"

Aus Dale Carnegies „How to Stop Worrying[…]" wird bei Kubrick „How I Learned to Stop Worrying […]". Durch die Verwendung der Vergangenheitsform und die Einfügung des ‚Lernens' wird der Berichtcharakter des Films und auch die Prozesshaftigeit dieser Transformation von Sorge zu Liebe unterstrichen. Man kann den Titel auch selbstreferentiell lesen und darin die Erklärung der Genese des Films als Satire erkennen. Wie die meisten Filme Stanley Kubricks basiert auch *Dr. Strangelove* auf einer Literaturvorlage. Der Regisseur sicherte sich die Rechte an Peter Georges

25 Vgl. Naylor, *Inside*.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Roman *Red Alert* und versuchte sich zunächst mit dem Autor an einer Adaption des Stoffes. Auch wenn aus heutiger Sicht einige Passagen aus *Red Alert* unfreiwillig komisch oder zynisch anmuten mögen, ist der Ton doch ernst, und der Roman als aufrüttelnder Thriller konzipiert. So formuliert George im Vorwort:

> This is the story of a battle. […] Most important of all, it is a story which could happen. It may even be happening as you read these words. And then it really will be two hours to doom. Yours and mine and every other living creature's.[26]

Kubrick hingegen betonte mehrmals, dass er schon früh gemerkt hatte, dass der Stoff vielleicht besser im Rahmen einer ‚nightmare comedy' verfilmt werden könnte. Dieser Eindruck verstärkte sich und nach mehreren Drehbuchentwürfen kam im Dezember 1962 auf Anfrage Kubricks auch der Journalist und Satiriker Terry Southern zum Autorenteam.[27]

Neben Southerns Einflüssen verdankt *Dr. Strangelove* seinen anarchischen Humor auch in besonderer Weise den beteiligten Schauspielern. So improvisierte Peter Sellers in drei Rollen über weite Strecken frei und schuf damit unvergessliche Szenen, wie das Telefonat mit dem russischen Premier oder inspirierten Nonsens, etwa seine Erklärung, er sei nicht in der Lage General Ripper dabei zu helfen, das Maschinengewehr zu laden: „what's happened, you see is … the string in my leg is gone."[28] Legendär sind die Versuche Kubricks dahingehend, seine Schauspieler zum Teil auch gegen deren Willen zu komödiantischen Meisterleistungen anzuspornen. George C. Scott ließ er Szenen in verschiedenen Intensitätsgraden spielen und wählte für die Schnittfassung immer die übertriebenste Leistung aus, was George C. Scott nach der Premiere bemängelte.[29] Slim Pickens hingegen soll nicht gewusst haben, für eine Satire besetzt worden zu sein. Die Strategie, die oftmals lächerlichen Rollen ‚straight', also ernsthaft spielen zu lassen und gerade so Humor zu erzeugen geht auf. Aktuelle Bezüge, zum Beispiel Turgidsons entsetzter Einwurf am Ende, „Mr President, we must not allow a Mineshaft-Gap",[30] der auf die damals populäre Vorstellung einer *missile-gap*, einer vermeintlichen sowjetischen Überlegenheit im Bereich der Interkontinenalraketen, anspielt, sind oftmals nicht mehr ohne weiteres verständlich, bleiben aber meist durch die überzogene Sprache und schauspielerische Leistung satirisch wirksam.

„… and Love …"

„How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb" – die Bombe zu lieben, das scheint auch im Rahmen einer satirischen Behandlung des Themas viel verlangt. Wir können diese Denkfigur der Liebe zur Bombe aus verschiedenen Richtungen ange-

---

26 Bryant, *Red Alert*, S. 7.

27 Southern behauptete im Nachhinein, weite Strecken des Drehbuchs zu verantworten – das entsprach nur bedingt der Wahrheit, trug aber unzweifelhaft zu Southerns großer Popularität und seinem Durchbruch als Schriftsteller und Satiriker in den 1960er Jahren bei.

28 Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:46:28.

29 Vgl. Naylor, *Inside*.

30 Kubrick, *Dr. Strangelove*, 01:28:59.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

hen. Welche Gründe gäbe es, die Bombe zu lieben? Zum einen natürlich im Rahmen einer kognitiven Anpassung, die auch im Titel anklingt, weg von Sorge und anderen starken Emotionen wie etwa Angst, hin zu positiveren Emotionen. Um den deutschen Titel von Dale Carnegies Ratgeber abzuwandeln: „Sorge dich nicht – liebe!". Der Titel könnte andererseits im weiteren Sinne als Ausdruck einer nihilistischen Resignation gelesen werden, oder als Beschreibung der Faszination der Atombombe und einhergehender Vernichtungsszenarien. Nicht zuletzt könnte man in der Liebe zur Bombe eine krankhafte Fehlleitung des Affekts und der Libido sehen; so klingt auch im Namen Dr. Strangeloves die Möglichkeit einer Paraphilie an. Durch den ganzen Film zieht sich eine psychosexuelle Bedeutungsebene, die bereits von mehreren Kritikern beleuchtet wurde.[31] Dabei werden die Figuren in starke sexuelle Assoziationszusammenhänge gestellt, beispielsweise durch zahlreiche Phallussymbole: In General Rippers Büro zieren Dekorationswaffen die Wände und er selbst wird mit überdimensionierter Zigarre inszeniert, die in mehreren Einstellungen aus der Untersicht heraus zum zentralen Bildbestandteil wird (vgl. Abb. 1). Wenig später greift Ripper zum Maschinengewehr, um sein Büro zu verteidigen (vgl. Abb. 2). Auch die Atombombe, auf der Kong reitet, kann auf diese Weise gedeutet werden (vgl. Abb. 3).

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

General Rippers Wahnvorstellungen kombinieren antikommunistische Ressentiments mit Verschwörungstheorien zur Fluoridierung des Trinkwassers und scheinen ihren Ursprung in persönlichen sexuellen Problemen zu haben. Er berichtet, die negativen Auswirkungen zum ersten Mal beim Geschlechtsverkehr, „during the

31 Vgl. bspw. Nelson, *Kubrick*, S. 93–97.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

physical act of love",[32] bemerkt zu haben. Im Gespräch mit Mandrake erklärt er: „I do not avoid women, Mandrake. But I ... I do deny them my essence."[33] In diesem Licht könnte man interpretieren, er versuche sexuelle Gehemmtheit auf nuklearem Wege zu überwinden.

Weiterhin nehmen zahlreiche Details des Films Bezug auf das bereits erwähnte sexuelle Grundthema. Beispielsweise sind fast alle Eigennamen des Films doppeldeutig und sexuell aufgeladen. Der Name des Brig. Gen. Jack D. Ripper erinnert offensichtlich an den Londoner Serienmörder. Der seines Gegenspielers Lionel Mandrake hingegen mag auf eine gewisse Schwäche hinweisen, man kann ‚Lionel' mit ‚kleiner Löwe' übersetzen, während ‚Mandrake', zu deutsch ‚Alraune', eine Pflanze bezeichnet, der potenzsteigernde Wirkung nachgesagt wird. Neben Lionel finden sich noch weitere Referenzen auf tierische, oder zumindest animalische Namensgeber, z.B. der Name des Bomberpiloten Major ‚King' Kong. Der Name des amerikanischen Präsidenten Merkin Muffley kombiniert das Wort für Schamhaartoupet ‚merkin' mit einer umgangssprachlichen Referenz auf das weibliche Genital ‚muff'. Dieses Muster der Namensgebung erstreckt sich auch auf den russischen Gegenpart, vertreten durch den Botschafter de Sadesky, Premier Kissov oder das Primärziel der ‚Leper Colony', ‚Laputa', sowohl ein Verweis auf Swifts *Gulliver's Travels*, als auch ein spanisches Wort für Prostituierte.

In dieser Aufzählung darf Dr. Strangelove natürlich nicht fehlen, dessen Name auf eine „seltsame Liebe" verweist.[34] Dr. Strangelove, der seinen früheren deutschen Namen ‚Merkwürdigliebe' anglisiert hat, ist nicht allen Teilnehmern der Krisensitzung im War Room geheuer; mit dem abgewandelten Shakespearezitat ‚A Kraut by any other name' kommentieren sie seine sinistre Vergangenheit. Der Wissenschaftler ist bereits in einigen früheren Einstellungen am Tisch im War Room zu sehen, tritt aber erst nach dem Gespräch des Präsidenten mit seinem russischen Amtskollegen und der Enthüllung der Existenz der ‚Doomsday-Maschine' in den Mittelpunkt. Anders formuliert, Dr. Strangelove trägt nichts dazu bei, die Eskalation zu verhindern, scheint aber umso mehr aufzuleben, je näher die Katastrophe rückt. Der Wissenschaftler kämpft mit seiner zunehmend störrischen rechten Hand, die sich mehr und mehr seiner Kontrolle entzieht. Zum Ende des Films scheint die Hand zunächst gegen den Willen Dr. Strangeloves in alte Handlungsmuster zu verfallen, und salutiert dem Präsidenten der Vereinigten Staaten mit dem Hitlergruß. Diese somatische Ausprägung einer inneren Zerrissenheit Strangeloves wird auf verschiedene Weisen interpretiert; einerseits wird sie mit dem Alien-Hand-Syndrom in Verbindung gebracht, andererseits wird Dr. Strangelove auch als kybernetisches Mischwesen, als Mensch mit ‚mechanischem Arm' gesehen.[35] Während die Krise auf ihren unausweichlichen Ausgang, das Ende der bewohnten Erde, zutreibt, wirkt Dr. Strangelove zusehends animiert, er gewinnt an Vitalität und scheint geradezu erregt. Das Schlusstableau des Films zeigt Strangelove, der seinen Rollstuhl verlassen hat und

32 Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:53:57.
33 Ebd., 00:54:26.
34 Vgl. Nelson, *Kubrick*, S. 95.
35 Vgl. etwa Crowther, „Dr. Strangelove".

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

verkündet: „I have a plan“,[36] um unmittelbar darauf zu schreien, „Mein Führer, I can walk!“.[37] Diese Transformation erinnert an den Topos religiös konnotierter Spontanheilungen: eine ‚merkwürdige Liebe‘ zum Untergang scheint am Ende des Films Dr. Strangelove zu animieren und lässt ihn mit verstörender Zuversicht („I have a plan!“) in die Zukunft blicken.

„… the Bomb“

Die Figur Dr. Strangeloves lässt sich auch im Zentrum eines weiteren Themenkomplexes verorten, nämlich als Repräsentant zunehmend entmenschlichter und automatisierter Wirkzusammenhänge.[38] In dieser Hinsicht wird er zum Vertreter und Koordinator eines Systems, das Handlungskompetenzen vom Menschen hin zur Maschine verlagert. Dr. Strangelove ist seit jeher ein Faszinosum des Films. Als wissenschaftlicher Berater des US-Präsidenten mit deutschen Wurzeln und NS-Vergangenheit erscheint er als Amalgam zahlreicher Personen der Zeitgeschichte. Edward Teller, einer der hauptverantwortlichen Entwickler der Wasserstoffbombe, wird immer wieder als mögliches Vorbild genannt, genauso wie Henry Kissinger. Weitere Inspirationsquelle mag Herman Kahn, Theoretiker des Nuklearkriegs für die RAND-Corporation und Autor zahlreicher Bücher zum Thema, etwa *On Thermonuclear War*, sein. Klare Parallelen scheinen, zumindest aus heutiger Sicht, auch zu Wernher von Braun zu bestehen, der für Deutschland unter anderem die V2-Rakete entwickelte und nach dem Krieg eine treibende Kraft des amerikanischen Rüstungs- und Raumfahrtprogramms wurde.[39] Manche dieser Vergleiche, zum Beispiel der mit Henry Kissinger, mögen vor allem aus heutiger Sicht plausibel wirken, sind jedoch wahrscheinlich ahistorisch. Unbestreitbar steht die Figur Dr. Strangeloves in der motivgeschichtlichen Tradition des *mad scientist*, wie etwa auch Mary Wollstonecraft Shelleys Viktor Frankenstein, oder die Figur des Rotwang in Fritz Langs *Metropolis*.

Das Motiv der Technik, die sich vom Menschen emanzipiert, und dadurch eine höhere Entwicklungsstufe erreicht, erscheint am deutlichsten im Konzept der ‚Doomsday-Maschine‘: Die Auslösung eines verheerenden atomaren Gegenschlags wird an die Maschine, den Computer, delegiert, die vermeintliche Schwachstelle der menschlichen Intervention dadurch aus dem System eliminiert. Die zunehmende Marginalisierung des Menschen im Rahmen des Wettrüstens führt zu Effekten, die man aus heutiger Sicht als posthumanistisch bezeichnen könnte. Der vieldiskutierte Vorspann des Films, in dem die Auftanksequenz eines Langstreckenbombers gezeigt und geschickt mit sexuellen Anspielungen gespielt wird, kann metaphorisch auch als die Ankündigung eines sich inzwischen selbst-reproduzierenden technischen Systems verstanden werden. Komplementär dazu erklärt Dr. Strangelove am Ende des

36 Kubrick, *Dr. Strangelove*, 01:29:05.

37 Ebd., 01:29:09.

38 Zur Rolle der ‚Maschine‘ in *Dr. Strangelove*, siehe Nelson, *Kubrick*, S. 82–102.

39 In den letzten Jahren sind die Verstrickungen von Brauns in das NS-Regime vermehrt thematisiert worden, eine Diskussion, die lange aufgrund der hervorgehobenen Stellung von Brauns nicht geführt wurde.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Films, ein Computer könnte geeignete Auserwählte bestimmen, die in Bergwerken die nukleare Verwüstung der Erde 100 Jahre überdauern sollen. In diesem Plan greift der Computer massiv in die menschliche Evolution ein. Den Anwesenden macht Dr. Strangelove den Plan schmackhaft, indem er verspricht, den Algorithmus des Computers gleichsam durch eine nepotistische Funktion abzuschwächen, sodass die Führungskräfte natürlich zu den Auserwählten gehören würden. Vor dem Hintergrund der NS-Vergangenheit des Wissenschaftlers klingt hier die Vorstellung einer computergesteuerten Eugenik an.

Die Unter- und Einordnung des menschlichen Subjekts in technische Wirkzusammenhänge scheint in besonderer Weise in den Szenen an Bord des B-52-Bombers auf. Ohnehin in militärische Befehlsstrukturen eingepasst, folgt die Crew einem für den Ernstfall eintrainierten Muster. Die ablaufenden Prozesse sind genau definiert und werden ständig durch Checklisten überwacht. Eingeschnallt in ihre Sitze sind die Piloten auf vielfältige Weise mit dem Flugzeug verbunden, nicht zuletzt durch Atemmasken, was die Interdependenz innerhalb des Mensch-Maschine-Gefüges noch unterstreichen mag. Die Enge des Cockpits zwingt die sich darin befindlichen Menschen dazu, sich an seine Geometrie anzupassen. Wenn etwa Lt. Lothar Zogg, gespielt von James Earl Jones, seinen Kopf durch eine Luke im Boden des Cockpits steckt und der Rest seines Körpers verborgen bleibt, erscheint er als Teil der Maschine. Je näher die Crew ihrem Primärziel kommt, desto verzweifelter versucht sie die Mission zu erfüllen. Als essentielle Technik versagt, übernimmt etwa Major Kong unter Einsatz seines Lebens die Aufgabe, die Bombenschächte manuell zu öffnen und stellt sich so ganz in den Dienst der Maschine. Es ist nur konsequent, dass er schließlich eins mit der Bombe wird.[40]

Bereits in einer der ersten Einstellungen des Films wird das Verhältnis von Mensch und Maschine auf besondere Weise versinnbildlicht. Unmittelbar nach dem Vorspann folgen Bilder der Burpleson-Airbase, eine Radarantenne dreht sich im Mondlicht, Bomber starten. Es folgt der Schnitt ins Innere. In einem hell erleuchteten Raum steht Mandrake inmitten komplizierter Maschinen – ist aber auf den ersten Blick nicht zu sehen (vgl. Abb. 4), denn er verschwindet in Gänze hinter einem Ausdruck, den er gerade durchgeht (vgl. Abb. 5). Innerhalb weniger Sekunden fängt Kubrick so das Szenario des Filmes ein, in dem Menschen in den Hintergrund treten und nur noch begrenzte Handlungsoptionen in einem zunehmend komplexen und automatisierten System haben.

40 Vgl. Nelson, *Kubrick*, S. 101.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Abb. 4

Abb. 5

Interessanterweise sind diese Einstellungen, abgesehen von den Luftaufnahmen, die einzigen des Films, die nicht im Studio oder auf dem Studiogelände gedreht wurden. Bei der dargestellten Technik handelt es sich um einen IBM-Großrechner, gedreht wurde in London, was in der Vorberichterstattung der New York Times Erwähnung fand:

> The sole other nonstudio location, Kubrick stated, was at International Business Machines in London, where Computer 7090–the same data processor that calculated where Astronaut John H. Glenn Jr. would descend into the ocean after his earth orbit–figured in sequences with Sellers.[41]

Aus dem Bericht spricht die Faszination für die Möglichkeiten des Computers, eine Begeisterung für den Fortschritt, die in Kubricks Film kritisch hinterfragt wird. Wie der Schauspieler, so ist auch der Computer bekannt und hochverdient; er tritt gleichsam zusammen mit Sellers auf. Diese Gegenüberstellung von Mensch und Maschine zu Beginn der Handlung ist ein weiterer Belegt für die Stringenz mit der Kubrick sein Thema konzeptuell und bildlich umsetzte.

Eine andere Perspektive, aus der die Frage nach der Rolle der Technik im Film betrachtet werden kann, ist das zentrale Thema der Kommunikation. Die ‚Doomsday-Maschine' kann hier wieder als Beispiel für eine Extremposition gesehen werden, ist doch jede menschliche Kommunikation mit der Maschine ausgeschlossen. Das vermeintlich ausgemerzte menschliche Element sorgt dennoch für die Katastrophe, da die Existenz dieser Maschine nicht rechtzeitig bekanntgegeben wird.[42] Präsident Muffleys gegenläufige Strategie, auf offene Kommunikation zu setzen um die Krise zu bewältigen, wird auf vielerlei Weise behindert. General Ripper riegelt seine Basis hermetisch ab, das Funkgerät an Bord der ‚Leper Colony' wird zerstört, Group Capt. Mandrake darf erst nach langer Verhandlung einen wichtigen Anruf tätigen. Kommunikation ist im Film immer vom Scheitern bedroht, das Telefongespräch des amerikanischen Präsidenten, bei dem gleich mehrere Faktoren einer erfolgreichen Kommunikation im Wege stehen, mag als ein Beispiel dienen: die Verbindung ist schlecht, der sowjetische Premier hört laute Musik im Hintergrund und ist betrunken. Muffleys Amtskollege scheint zudem mehr um seine persönliche Be-

---

41 Minoff, „Nerve".

42 Der sowjetische Plan, die Existenz der Maschine im Rahmen einer Parteiveranstaltung zu präsentieren, illustriert die Dominanz einer symbolischen Kommunikation, die die wesentlichen Nachrichteninhalte vernachlässigt und deswegen ihre Funktionalität verliert.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

ziehung zum Präsidenten besorgt, als um die konkret drohende Katastrophe. Die Fragilität der Kommunikation ist eine große Quelle des Humors im Film. Der sowjetische Versuch, mit der ‚Doomsday-Maschine' Kommunikation dahingehend zu perfektionieren, dass Kommunikation redundant wird und das menschliche Element reduziert wird, wird auf amerikanischer Seite durch den sich über Beschränkungen hinwegsetzenden Wahnsinn Rippers konterkariert – eine der großen und grundlegenden Ironien des Films.

V. Bleibende Relevanz

Wie sich gezeigt hat, kann der Titel ‚Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb' nicht nur als Beschreibung der Stoffgenese verstanden werden, sondern auch als Hinweis auf die vielfältige Durchdringung und Verflechtung sich kommentierender Bedeutungsebenen im Film. Seine Bedeutung kann nur mit Hinblick auf den kulturellen und historischen Kontext seiner Entstehungsgeschichte umrissen werden, erschöpft sich aber bei weitem nicht in dieser. In Kubricks Gesamtwerk nimmt der Film eine herausragende Stellung ein und gilt als sein erster unbestritten großer Film.

Warum berührt uns Kubricks ‚nightmare comedy' noch heute? Mehr als 50 Jahre nach seiner Premiere scheint *Dr. Strangelove* weiterhin an Bedeutung und Statur zu gewinnen. Während vergleichbare Filme des ‚Atomic Bomb Cinemas' nicht mehr in diesem Maße rezipiert werden, gelang Kubrick ein scheinbar zeitloses Meisterwerk. Das ist umso erstaunlicher, da der Film ja zweifelsohne stark auf tagesaktuelle Themen und Personen des Zeitgeschehens rekurriert und viele seiner Anspielungen, zumal einem nicht-amerikanischen Publikum, heute nicht mehr ohne weiteres verständlich sind. Woran liegt es also, dass es dem Film nicht zu schaden scheint, wenn Referenzen auf Politik und Persönlichkeiten der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts zunehmend opak werden? Zum einen natürlich daran, dass sich *Dr. Strangelov*e auf eine Art und Weise in den weiten Diskurs des Kalten Krieges eingeschrieben hat, dass der Film selbst zur Chiffre der einschlägigen Handlungsmuster wurde; oder wie es Kolker formuliert: „*Dr. Strangelove* is the complete text of politics as a deadly joke, a text that has become more and more accurate in the years since its first appearance and now stands as a document of cold war discourse"[43]. Aber das ist nur ein wesentlicher Aspekt. Es ist sicherlich Kubricks Verdienst, dass der Film zum anderen unterschiedlichste Komponenten scheinbar mühelos kombiniert und zu einem faszinierenden Ganzen fügt. Die Ökonomie der Handlung mit ihrem starken Fokus auf technische Abläufe ist bereits in Peter Bryants Romanvorlage *Red Alert* angelegt. Die Transformation des Drehbuchs hin zur Satire wäre nicht ohne den Beitrag Terry Southerns, die durchschlagende Komik des Films, aber auch nicht ohne die inspirierten Leistungen der Schauspieler denkbar. Ken Adam und Gilbert Taylor trugen ebenso in hohem Maße zum schon bald ikonischen Status des Films bei. Letztlich ist dieser wohl der Tatsache geschuldet, dass *Dr. Strangelove* bei komple-

43 Kolker, *Cinema*, S. 98.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

xer Thematik auf einfache Weise das Komische im Albtraumhaften herauszustellen weiß.

‚Aktueller denn je' ist eine oftmals überstrapazierte Phrase, man könnte aber argumentieren, dass sie im Falle *Dr. Strangeloves* ausnahmsweise angemessen ist. Im Verlauf des Kalten Krieges sollte es noch mehrmals zu Beinahe-Katastrophen kommen, die bei nur geringfügig ungünstigerem Verlauf dem Horror des Films in nichts nachgestanden hätten. Nach dem Ende des Kalten Krieges schien die Gefahr eines Atomkrieges zunächst vermehrt von anderen globalen Schreckensszenarien, wie etwa dem Klimawandel, abgelöst zu werden. Nach einer Phase der Entspannung, in den USA auch geprägt durch neokonservative Gedankenspiele, etwa zum Ende der Geschichte (Francis Fukuyama), oder einer unipolaren Weltordnung, scheinen in letzter Zeit wieder alte Konflikte aufzubrechen und Antagonismen wiederbelebt zu werden. Die Muster der Eskalation sind dabei die gleichen geblieben: Langstreckenbomber werden zur Projektion geopolitischer Machtansprüche genutzt, sei es im Rahmen territorialer Streitigkeiten zwischen China und Japan, oder im Zuge der Ukrainekrise der Jahre 2014 und 2015.[44] Insofern, so könnte man befürchten, war Kubricks *Dr. Strangelove* nicht nur seiner Zeit voraus, sondern auch unserer.

Filmographie

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Produktion: Columbia Pictures, USA, 1964. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick, Peter George, Terry Southern. Kamera: Gilbert Taylor. Musik: Laurie Johnson. Darsteller: Peter Sellers (Group Capt. Mandrake, Pres. Merkin Muffley, Dr. Strangelove), George C. Scott (Gen. ‚Buck' Turgidson), Sterling Hayden (Brig. Gen. Jack D. Ripper), Keenan Winn (Col. ‚Bat' Guano), Slim Pickens (Major ‚King' Kong), Tracy Reed (Miss Foreign Affairs).

Inside: ‚Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb'. Produktion: Columbia Pictures, USA, 2000. Regie: David Naylor. Drehbuch: Lee Pfeiffer.

Bibliographie

„Amerika setzt Zeichen im Inselstreit. B52-Bomber fliegen in von China beanspruchten Luftraum". In: *faz.net* (http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/amerika-setzt-zeichen-im-inselstreit-b52-bomber-fliegen-in-von-china-beanspruchten-luftraum-12682591.html, Stand: 25.03.2015).

Baxter, John, *Stanley Kubrick. A Biography*. New York 1997.

Bryant, Peter, *Red Alert*. Los Angeles, CA 2008.

Ciment, Michel, *Kubrick*. Paris 2011.

[44] Siehe z.B. „Amerika setzt Zeichen im Inselstreit".

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Crowther, Bosley, „Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb". In: *New York Times* 31.01.1964. (http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173DE367BC4950DFB766838F679EDE, Stand: 25.03.2015)

Ebert, Roger, „Dr. Strangelove". In: *rogerebert.com* 11.07.1999. (http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-dr-strangelove-1964, Stand: 25.03.2015)

Henriksen, Margot A., *Dr. Strangelove's America. Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley, CA u.a. 1997.

Kolker, Robert, *A Cinema of Loneliness*. Oxford 2000.

Lobrutto, Vincent, „The Written Word and the Very Visual Stanley Kubrick". In: *Depth of Field. Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Hg. v. Geoffrey Cocks, James Diedrick u.a. Madison, WI u. London 2006, S. 31–54.

Minoff, Leon, „‚Nerve Center' for a Nuclear Nightmare". In: *New York Times* 21.04.1963. (http://partners.nytimes.com/library/film/042163kubrick-strange.html, Stand: ,25.03.2015)

Nelson, Thomas Allen, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*. Bloomington, IN u. Indianapolis IN 2000.

Phillips, Gene D., „Stop the World. Stanley Kubrick". In: *Stanley Kubrick. Interviews*. Hg. v. Gene D. Phillips. Jackson, MS 2001, S. 140–158.

Schlosser, Eric, „Almost Everything in ‚Dr. Strangelove' Was True". In: *The New Yorker* 17.1.2014. (http://www.newyorker.com/news/news-desk/almost-everything-in-dr-strangelove-was-true, Stand: 25.03.2015)

Seeßlen, Georg u. Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg 1999.

Seeßlen, Georg, „Dr. Schrecklich & Mr. Komisch". In: *Die Zeit* 10.12.2014. (http://www.zeit.de/2014/39/ken-adam-filmset-deutsche-kinemathek, Stand: 25.03.2015)

Shapiro, Jerome F., *Atomic Bomb Cinema*. New York u. London 2002.

Southern, Terry, „Strangelove Outtake. Notes from the War Room". In: *Now Dig This. The Unspeakable Writings of Terry Southern. 1950–1995*. Hg. v. Nile Southern u. Josh Alan Friedman. London 2002, S. 72–85.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:23:00

Abb. 2: Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:53:51

Abb. 3: Kubrick, *Dr. Strangelove*, 01:23:43

Abb. 4: Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:03:27

Abb. 5: Kubrick, *Dr. Strangelove*, 00:03:29

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Rißler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works". Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt's Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger"* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekino* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-) hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman". Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung" (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft" an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies,* literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination" (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism.*

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopsychology", Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG