

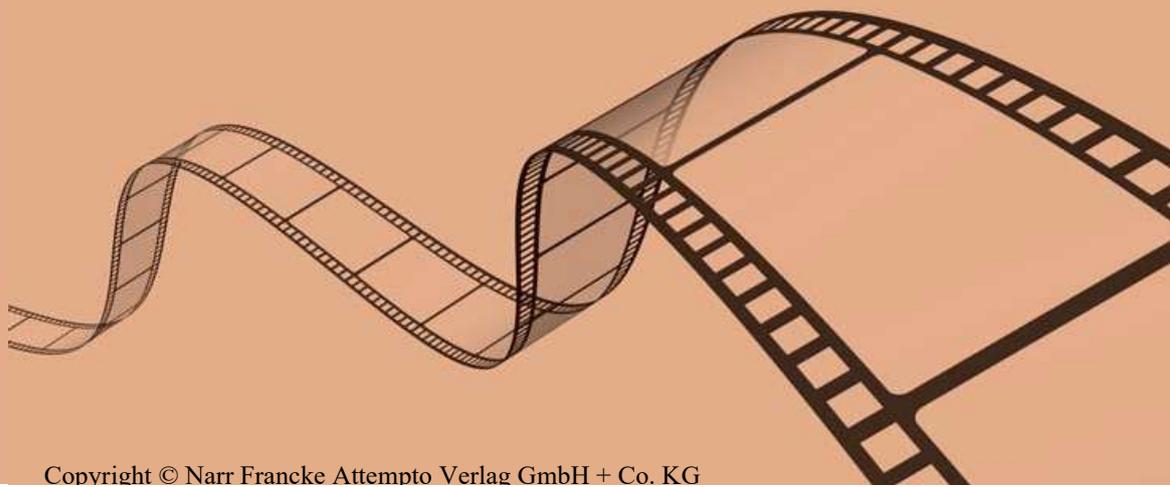
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

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 | © nabahaali / 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

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

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

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*

Susanna Layh

I. Alphaville als kritische Dystopie in filmischer Gestalt

Alphaville, der fiktive Schauplatz des gleichnamigen Films von Jean-Luc Godard, ist die futuristische Hauptstadt eines irgendwo im Weltraum angesiedelten, fernen Planeten. Regiert wird dieser düstere, technokratische Stadtstaat, in dem Logik und das Gesetz der Wahrscheinlichkeit ideologisch bestimmend sind, von einem alle Lebensbereiche der Einwohner kontrollierenden Supercomputer namens Alpha 60. Der französische *Nouvelle Vague*-Regisseur zeigt dem Publikum hier ein totalitäres System, in dem die (Computer-)technologie zum Gott erhoben wurde und der Mensch nun von der Maschine beherrscht wird.

Erstaunlicherweise findet dieser neunte Film Godards, der am 05. Mai 1965 erstmals in die Kinos kommt, kontrastiv zu den meisten Reaktionen auf seine früheren Werke, Anklang bei den Zuschauern wie in der Kritik.¹ In Frankreich wird er gar frenetisch gefeiert, was ihm denn auch den Goldenen Bären bei den Internationalen Filmfestspielen 1965 in Berlin einbringt. Auf der einen Seite nimmt die rechtskonservative Kritik erfreut erstmals im Filmwerk Godards „heftige antikommunistische Impulse“² wahr. Auf der anderen Seite feiert die Linke die Tatsache, dass der „Anarchist« Godard“ nun endlich humanistisch motiviert, „[...] das Individuum nachdrücklich gegen den Totalitarismus zu verteidigen scheint“.³ Der Filmmacher Godard selbst äußert sich über *Alphaville* als einen seiner populärsten Filme⁴ bis heute folgendermaßen:

With *Alphaville*, people have the feeling that for the first time I mastered the subject [of the film]. There's an introduction, a development, a conclusion. I did my homework well ... I give people the impression of finally taking on big problems. *Alphaville* expresses ideas that are in the air. Let's say, ones that are to the taste of the day. I have, to some extent, cleared my name.⁵

Alphaville ist ein vielschichtiges, enigmatisches Werk, das sich hermeneutischem Verstehen nicht sofort erschließt und verschiedene Lesarten geradezu herausfordert. So

¹ Vgl. Seeßlen, „Tarzan gegen IBM“, S. 164; Darke, *Alphaville*, S. 3; Brody, *Everything is Cinema*, S. 234.

² Seeßlen, „Tarzan gegen IBM“, S. 164.

³ Beide Zitate ebd. Vgl. zu den Reaktionen auf den Film in der Presse auch: Brody, *Everything is Cinema*, S. 234–236.

⁴ Vgl. Darke, *Alphaville*, S. 3.

⁵ Jean-Luc Godard, zit. n.: Brody, *Everything is Cinema*, S. 234.

kann man den Film beispielsweise im Kontext des Gesamtwerks von Godard als Teil der Frühphase seines filmischen Schaffens betrachten,⁶ oder fragen, inwiefern *Alphaville* typisch für die *Nouvelle Vague* als eine wesentliche cineastische Stilrichtung und filmästhetische Bewegung seit den 1950er Jahren ist.⁷ Ebenso lohnenswert wäre es, die zahllosen intertextuellen Spuren – Filmzitate, literarische Anspielungen, philosophische Reflexionen, populärkulturelle Versatzstücke etc. – vertiefter zu verfolgen, die in *Alphaville* ausgelegt sind und häufig in parodistisch-satirischer Absicht die Assoziationsketten des Publikums freisetzen.⁸

Zugleich aber ist es ebenso naheliegend, den Film genauer vor dem spezifischen Hintergrund der utopisch-dystopischen Literaturhistorie zu betrachten, also einen Dialog zu eröffnen zwischen Godards Film und den Prätexten einer literarischen Gattungstradition, in die sich dieser offensichtlich intertextuell einschreibt. In der Filmkritik wird *Alphaville* zumeist dem Genre des Science-Fiction-Films zugeordnet,⁹ von manchen fälschlicherweise als Utopie bezeichnet,¹⁰ von anderen wiederum gar als Anti-Utopie¹¹ betrachtet. Daher soll hier gefragt werden, ob es sich bei diesem Film tatsächlich nur um „eine seltsam naive Anti-Utopie“¹² handelt, oder gar, ob „[...] Godard’s vision of technological servitude, a talking computer-god and a surveillance-ridden city state [was; S.L.] already a little derivative, if not old hat, back in the sixties?“¹³ Beides gilt es hier zu verneinen und zudem wird keine der genannten Genrezuschreibungen Godards Film über eine zukünftige, außergalaktische Diktatur gattungstheoretisch gerecht.

Denn bei *Alphaville* handelt es sich nicht um die filmische Variante einer positiven literarischen Utopie, in der gemeinhin in kritischer Intention eine alternative Gesellschaftsordnung skizziert wird, die als positives Gegenbild zur zeitgenössischen Gesellschaft von Autoren wie Leserschaft gleichermaßen betrachtet werden kann. Ebenso wenig entspricht der Film den gattungskonstitutiven Merkmalen einer sogenannten Anti-Utopie, in der explizit eine gegen das Utopische gerichtete Grundhaltung in Gestalt konkreter Utopiefeindlichkeit zum Ausdruck kommt.¹⁴ Vielmehr

⁶ Vgl. zu diesem Ansatz z.B.: Darke, *Alphaville*. Richard Brodys Lektüre von *Alphaville* hingegen ist beispielsweise stark biographisch geprägt.

⁷ David Anshen hingegen liest Godards *Alphaville* vor dem Hintergrund des italienischen Kinos in der Nachkriegszeit, d.h. der filmästhetischen Strömung des italienischen Neorealismus; vgl. Anshen, „*Alphaville*“.

⁸ Speck z.B. untersucht allgemein Selbstreflexivität und Zitierweise in *Alphaville* sowie das Zusammenspiel von Bild, Ton und Text; vgl. Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“.

⁹ Vgl. z.B. Silverman/Farocki, „Worte wie Liebe“, S. 77; Darke, *Alphaville*, S. 10f.; Anshen, „*Alphaville*“; Seeblen, „Tarzan gegen IBM“, S. 162; Stenzl, *Jean-Luc Godard – musician*, S. 70 etc.

¹⁰ Vgl. z.B. Seeblen, „Tarzan gegen IBM“, S. 163; Stenzl, *Jean-Luc Godard – musician*, S. 71.

¹¹ Vgl. Seeblen, „Tarzan gegen IBM“, S. 162; Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S. 57.

¹² Vgl. Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S. 57.

¹³ Darke, *Alphaville*, S. 23.

¹⁴ Diese ausgeprägte Utopiekritik in anti-utopischen Werken kann sich dabei inhaltlich-thematisch ebenso gegen utopisches Gedankengut im Allgemeinen wie gegen konkrete histori-

reihet sich Godards Film in die klassische Tradition der Dystopie ein und rekurriert dabei mehr als deutlich auf die dystopische Literaturgeschichte.¹⁵ Kenner der literarischen Dystopie finden in *Alphaville* vielfältige Allusionen zu den für diese Gattungstradition kanonischen Werken wie Jewgenij Samjatins *My/Wir* (1920), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932), George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) oder Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953). Wie seine literarischen Vorgänger prolongiert auch Godard in seinem dystopischen Filmkosmos ‚Alphaville‘ zeitgenössische Ereignisse, Entwicklungen und Tendenzen zu einem fiktionalen Gesellschaftsentwurf, der noch schlechter erscheint als die außertextuelle Wirklichkeit. Diese düstere Extrapolation der jeweiligen außerfiktionalen Gegenwart erhält appellativ-didaktischen Warncharakter und evoziert dadurch das utopische Prinzip Hoffnung¹⁶ *ex negativo*.¹⁷ Godard bedient sich in *Alphaville* diverser Themen, Motive, Handlungs- und Narrationsmuster aus der dystopischen Literatur. Der Film zitiert, imitiert und paraphrasiert die poetologischen Konventionen der Dystopie, überschreitet diese jedoch gleichzeitig in inhaltlicher, narrativer wie formaler Hinsicht und nimmt damit eine gattungsparadigmatische Transformation des Genres, die sich in der Literatur verstärkt erst seit den 1990er Jahren vollzieht, im Medium Film vorweg.

Solche – hier mit dem Terminus ‚kritische Dystopie‘ belegten – literarischen und filmischen Werke, welche hier aber bewusst keinem festen Entstehungszeitraum zugeordnet werden, unterscheiden sich von ihren tradierten Vorläufern sowohl formalästhetisch als auch inhaltlich-thematisch in mannigfaltiger Weise. Zwar nutzen sie das Potenzial der dystopischen Erzählform, doch erweitern sie zugleich innovativ deren formale Grenzen, beispielsweise durch metafiktionale Strategien und postmoderne Erzählspiele. Dadurch subvertieren diese Texte tradierte utopische wie dystopische Narrationsmuster und entziehen sich den gängigen gattungsspezifischen Schemata. Der utopische Impuls existiert in dynamischer Weise innerhalb des dystopischen Textes dadurch fort, dass utopische und dystopische Elemente miteinander verflochten und zudem mit anderen Gattungselementen verbunden werden.¹⁸ Charakteristisch also für literarische und filmische Werke dieser Art ist eine grundsätzliche Offenheit der Form und eine textuelle Ambiguität, die sich u.a. niederschlagen in poetologischen Merkmalen wie Hybridität, Intertextualität, Selbstreflexivität bzw. Metafikcionalität, narrativen Gegendiskursen respektive häufig einer Polyphonie der Erzählstimmen, der Mischung von utopischen und dystopischen Elementen innerhalb des Textgefüges, der Deskription von Widerstandsstrategien und -bewegungen

sche Erscheinungsweisen des Utopischen oder spezifische literarische Utopieentwürfe richten. Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 27f., S. 111–114.

¹⁵ Dies erkennt zwar z.B. auch der Filmkritiker Darke, allerdings sieht er entgegen der hier formulierten Thesen das dystopische Element in *Alphaville* lediglich als „[...] an *element*, one among many of which the master collagist avails himself [...]“ (Darke, *Alphaville*, S. 23; Hervorhebung im Original). Dementsprechend reduziert er seine Aufzählungen der Analogien zu kanonischen Dystopien im Film lediglich auf inhaltlich-thematische Aspekte.

¹⁶ Vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*.

¹⁷ Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 112f.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 25.

sowie im offenen, ambivalenten Ende der Texte.¹⁹ *Alphaville* weist eine Mehrzahl der poetologischen Komponenten einer solchen kritischen Dystopie auf. Damit antizipiert Godard mit *Alphaville* im Medium Film ebenso wie wenig später auch beispielsweise George Lucas in *THX 1138* (1971), Michael Anderson in *Logan's Run* (1976) oder auch Terry Gilliam in *Brazil* (1985) einen paradigmatischen Veränderungsprozess in der utopisch-dystopischen Erzähltradition in Gestalt der sogenannten kritischen Dystopie.

II. Der hybride Filmtext

„Um 24.17 Uhr ozeanischer Zeit erreichte ich den Rand von Alphaville“²⁰ heißt es im *voice-over* am Anfang des Films. Abgesehen davon, dass allein die fiktive Uhrzeit den filmischen Text sofort im Reich der Imagination situiert, wird dieser in doppelter Hinsicht von Beginn an in der utopisch-dystopischen Tradition verortet. Zum einen wird das nun folgende Geschehen als retrospektiver Report des autodiegetischen Ich-Erzählers Ivan Johnson/Lemmy Caution präsentiert. Damit wird dieser in das fiktionale Gewand des angeblich authentischen Reiseberichts gekleidet, der schon die literarische Form der Utopien der Neuzeit in der Nachfolge von Sir Thomas Mores gattungsprägendem Archetext *Utopia* aus dem Jahre 1516 bestimmt. Zum anderen gemahnt die Nennung einer fiktiven ‚ozeanischen‘ Zeitrechnung an den Handlungsraum – Ozeanien – in Orwells *Nineteen Eighty-Four*, was die Godard'sche Filmerzählung zudem *ad hoc* im Dystopischen ansiedelt.

Der Erzähler ist zugleich die titelgebende Hauptfigur des Films. Als vorgegeblicher Journalist der fiktiven Zeitschrift *Figaro-Pravda* operiert Lemmy Caution in Alphaville unter dem Decknamen Ivan Johnson, doch tatsächlich agiert er in seiner Funktion als US-Geheimdienstagent 003. Er ist ein von außerhalb der Grenzen des dystopischen Stadtstaates, genauer aus den sogenannten „pays extérieurs“ (00:10:04) kommender Akteur, der das perfide System von Alphaville im Verlauf des Films maßgeblich unterwandert und am Ende erfolgreich besiegt. Zunächst jedoch befindet er sich in klassischer Agenten- bzw. Spionagefilmmanier wie sein berühmter filmischer Verwandter James Bond alias 007 gleich auf verschiedenen Missionen. Einerseits ist er auf der Suche nach dem seit geraumer Zeit in Alphaville verschollenen Agenten Henri Dickson. Die Order lautet, diesen nach Hause zu bringen. Andererseits soll er den genialischen Erfinder von Supercomputer Alpha 60 – vormals Léonard Nosferatu, nun Professor von Braun²¹ – aufspüren, entführen oder gegebenenfalls eliminie-

¹⁹ Vgl. ebd., S. 175–204.

²⁰ „Il était vingt-quatre heures dix-sept, heure-océanique, quand j'arrivais dans les faubourgs d'Alphaville“ (00:02:12). Fortan stehen die Nachweise zum Film in Klammern im Fließtext. Die Übersetzungen des französischen Originals werden, so denn nicht anders vermerkt, entsprechend den deutschen Untertiteln im Fließtext angeführt. Der französische Originaltext hingegen wird jeweils in einer Fußnote ergänzt.

²¹ Diese Doppelung im Namen der Figur eröffnet gleich zwei Bezugfelder, die innerhalb des Films von Bedeutung sind. Zum einen gemahnt der Name Léonard Nosferatu grundsätzlich an die Stummfilm-Tradition und ist spezifisch als Hommage an Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosfe-*

ren. Auf seinem Weg durch das semiotisch aufgeladene Alphaville begegnet Caution der schönen Natasha von Braun, Programmiererin von Beruf und zudem Tochter der *mad scientist*-Figur von Braun, welche die Poesie und die Liebe nicht kennt, Lemmys Sprache oftmals nicht versteht. Sehr schnell in Liebe zur rätselhaften Schönen mit den großen, dunklen Augen entbrannt, wird der Protagonist zur Parodie verschiedener Heldenfiguren der amerikanischen Populärkultur wie Kinogeschichte gleichermaßen. Er macht sich auf, in diesem dystopischen Filmuniversum der Zukunft allein gegen alle zu kämpfen, die Geliebte zu befreien und dabei gleich einmal die ganze galaktische Welt zu retten. Melancholisch, selbstreflexiv-philosophisch, gar der Poesie zugewandt, entspricht die Figur des Lemmy Caution, wie noch zu zeigen sein wird, dabei weder dem Typus des klassischen Leinwandhelden noch dem prototypischen handlungstragenden Protagonisten einer traditionellen Dystopie. Er ist eine parodistische, da vor allem hybride Gestalt, die konkrete Vorbilder aus Film, Literatur und Comic ebenso auf sich vereint wie Motive und Konventionen verschiedener Genres, die allesamt durch diese skurrile Verbindung unterlaufen und selbstreferentiell in Frage gestellt werden. Allein, aber nicht ausschließlich durch die Lemmy Caution-Figur, wird dabei aber vor allem der konventionelle dystopische Diskurs in *Alphaville* subversiv wie auch satirisch unterwandert und gleichzeitig für eine Rückkehr des Utopischen in den filmischen Text geöffnet. *Alphaville* als Ganzes ist ein äußerst hybrides Werk, in dem formalästhetische Charakteristika des *film noir*, des expressionistischen wie des Stummfilms aufgegriffen und zitiert werden, sich zudem mit Motiven der *hard-boiled detective story*, des Western und des Agentenfilms ebenso wie mit Comic-, Pulp- und Science-Fiction-Elementen vereinen. Diese verschiedenen, miteinander verwobenen Gattungskomponenten lassen einen hybriden Filmtext entstehen, der gleich der Funktionsweise der kritischen Dystopien der Literatur in innovativer Form textuellen Raum bietet für sozio-politische Kritik und die damit einhergehende utopische Intention im Sinne Blochs.²²

Die Stadt Alphaville, die Godards Schwarz-Weiß-Film seinen Namen, d.h. zumindest einen Teil seines Titels, gibt, profiliert sich dabei zugleich als Protagonist einer filmischen Großstadterzählung, welche die literarische Tradition des Großstadtrromans evoziert. Bereits in den Eingangsszenen offenbart sich Alphaville den Zuschauern als ein futuristisches Reich der Finsternis. Die Metropole eines fernen Planeten, „la capitale de la galaxie“ (00:07:53), ist in ewige Dunkelheit gehüllt. Kontrastiv wird diese nur von vereinzelt aufflackernden Lichtquellen – Scheinwerferlicht, Ampelsignale, Leuchtreklame, Neonzeichen, illuminierte Metrofenster usw. – durchbrochen, die häufig in kurzer, schneller Großaufnahme zu sehen sind. So hört man in einer der ersten Einstellungen das Klicken eines Zippo-Feuerzeugs, das in Godards *setting* ausreicht, um einen Augenblick lang das Antlitz des in einem Auto sit-

ratu – *Eine Symphonie des Grauens* zu lesen. Vgl. zu Murnaus Film den Beitrag von Günter Butzer in diesem Band. Zum anderen verweist der Nachname von Braun auf den deutschen Raketeningenieur und Konstrukteur der V2-Raketen im Dritten Reich, Wernher von Braun, dessen Biographie zudem gewisse Ähnlichkeiten mit dem fiktionalen Lebensweg von Godards *mad scientist*-Figur Prof. von Braun erkennen lässt.

²² Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 187.

zenden Lemmy Caution zu erleuchten. Die glimmende Zigarette verbleibt dann als ein kleiner, glühender Punkt vor dem nun wieder in der Dunkelheit des Fahrzeuginneren verborgenen Gesicht des Agenten (vgl. Abb. 1–2).



Abb. 1–2: Licht und Dunkelheit

In sehr schnellen, oftmals harten Schnitten und mit häufigen *jump cuts* zeigt Godard Momentaufnahmen eines düsteren, aber hochgradig technologisierten Stadt-Raums, der dem Publikum schnell suggeriert: Wir befinden uns hier in einer anderen Welt, in einer anderen Zeit, in der Zukunft. Evoziert wird so eine unheimlich-finstere Science-Fiction-Atmosphäre und dies mit ganz simplen filmischen Mitteln und Verfremdungstechniken, da Godard schon 1965 überzeugt war: „We are already living in the future“.²³ Folglich schöpft der Regisseur nicht nur aus Budget-Gründen rein aus dem bereits Vorhandenen seiner Umwelt und lässt nicht eigens eine künstliche Filmarchitektur kreieren, um *Alphaville* zeitlich wie räumlich zu extrapolieren. Das zeitgenössische Paris wird so kurzer Hand zur Stadt Alphaville transformiert, gleichwohl es als die französische Hauptstadt im Jahre 1965 erkennbar bleibt. Die Gegenwart wird mit einem Schlag in die Zukunft verwandelt, wodurch diese fiktionale Welt gleichzeitig einen gesellschaftskritischen Kommentar über eben jene fiktionsexterne Realität abgibt. Denn gerade diese verfremdende Extrapolation der außerfiktionalen Gegenwart, insbesondere des zeitgenössischen Frankreichs, birgt *ex negativo* in *Alphaville* den gesellschaftskritischen Impetus des Films. Als Schauplätze für die Außen- und Innenaufnahmen dienen u.a. der Flughafen von Orly, die weithin bekannte ‚Autoroute du Sud‘, eine Schule in Vincennes,²⁴ die Glassfassaden der Büro- und Wohngebäude im modernen Hochhausviertel ‚La Défense‘,²⁵ was Alphaville wie die Kristallstadt in Samjatin’s *Wir*,²⁶ – nur eben in tiefschwarzer Nacht – erscheinen lässt. Die meisten Innenaufnahmen liefert dabei das zentrale Gebäude der nationalen Rundfunk- und Fernsehanstalt sowie die „Fassade, die Eingangshalle und die Treppenhäuser des Hochhauses der ESSO-Administration“.²⁷

²³ Jean-Luc Godard, zit. n.: Brody, *Everything is Cinema*, S. 227.

²⁴ Vgl. z.B. Seeblen, „Tarzan gegen IBM“, S. 165.

²⁵ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 227.

²⁶ Vgl. Layh, „Wir“.

²⁷ Seeblen, „Tarzan gegen IBM“, S. 165. Vgl. zu den Pariser Schauplätzen auch: Darke, *Alphaville*, S. 30f.

Godard, der sein in Schwarz-Weiß gedrehtes Werk einen „Film über das Licht“ nennt,²⁸ verzichtet bei der Beleuchtung des Sets weitgehend auf Kunstlicht. Er lässt zudem fast ausschließlich nachts filmen und nach einem Streik der Mitarbeiter, weil diese keine Nachtzuschläge bekamen, dann doch zähneknirschend am Tage. Dies allerdings mit verdunkelten Fenstern.²⁹ Trotz der eindringlichen Warnungen seines langjährigen Kameramanns Raoul Coutard, dessen Arbeit das Kino der *Nouvelle Vague* entscheidend mitprägt,³⁰ verwendet Godard hochsensibles, zur damaligen Zeit neues Filmmaterial (Illford 35 mm). Dieses ermöglicht ihm zwar, gänzlich ohne künstliche Beleuchtung extreme Hell-Dunkel-Kontraste zu erzeugen (vgl. Abb. 1–2), gleichzeitig aber bergen die Drehs bei Nacht mit diesem Material ein hohes Risiko, schwarze, unbelichtete Aufnahmen zu bekommen.³¹ Daher kursierte anscheinend am Set, so eine der Mitarbeiterinnen Godards, der folgende *running gag*: „We won’t see a thing!“ „Yes, but we’re shooting anyway.“³² Das Ergebnis waren dreitausend Meter unbrauchbaren Filmmaterials. Einige *shots* wurden daher ausgesondert, andere hingegen genauso verwendet wie sie waren (vgl. Abb. 5).³³ Dies verleiht dem Film stellenweise den Nimbus des Fehlerhaften, was jedoch Godards Intention, die Alltagsrealität durch das Auge der Kamera zu verfremden, nur entgegenkam. Der Filmemacher selbst begründet sein Insistieren auf dieser Vorgehensweise folgendermaßen:

The sensitive film gives the image a lunar aspect. [...] It was very important to me. I wanted an expressionistic style. In filming things that we see every day, I wanted them to arouse fear. Without cheating. The things are there. One looks at them. And suddenly, one discovers that they are not at all as one thought.³⁴

So entsteht rein durch die verfremdeten Aufnahmen zeitgenössischer Realität, durch das Spiel mit der Kameraperspektive sowie mit Licht und Schatten nicht nur eine Atmosphäre des Freud’schen Unheimlichen³⁵ im Stil der frühen Science-Fiction-Filme, sondern gleichzeitig fühlen sich die Zuschauer unweigerlich an den *film noir* erinnert, für den die sogenannte *Chiaroscuro*-Ausleuchtung,³⁶ welche zu einer starken Hell-Dunkel-Kontrastierung führt, charakteristisch ist. Diese Reminiszenz an den *film noir* wird verstärkt durch zahlreiche Durchgangsszenen in labyrinthischen Gängen, gläsernen Gebäuden und heruntergekommenen Hotelzimmern, durch die gehäuft verwendete, extreme Untersicht auf Wendeltreppen und andere Transitorie, durch nächtliche Autofahrten, die – ganz im Stil der *Nouvelle-Vague* – mit der Hand-

²⁸ „C’est un film sur la lumière“. Jean-Luc Godard, zit. n.: Douin, *Jean-Luc Godard*, S. 162. Vgl. zu Godards Spiel mit Licht und Schatten, mit der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit, zum Licht als Thema wie Leitmotiv von *Alphaville*, Darke, *Alphaville*, S. 38–59.

²⁹ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 228.

³⁰ Vgl. zur Zusammenarbeit von Godard und Coutard z.B.: Darke, *Alphaville*, S. 14f.

³¹ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 228.

³² Suzanne Schiffman, zit. n. ebd.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Jean-Luc Godard, zit. n. ebd., S. 229f.

³⁵ Vgl. Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S. 58.

³⁶ Vgl. Darke, *Alphaville*, S. 12; Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S. 57.

kamera aus dem fahrenden Wagen heraus gefilmt werden³⁷ sowie durch Szenen bei schlichtweg beständig schlechtem Wetter, also bei Regen, Schnee und Nebel. *Alphaville* übernimmt traditionelle Stilmittel des *film noir*³⁸ wie das Großstadt-*setting*, die dokumentarische Genauigkeit der Schilderung, oder die subjektiv kommentierende *voice-over*-Erzählung des Lemmy Caution. Zudem rekurriert das Figurenarsenal parodistisch auf Figurenstereotype, die für Filme aus der sogenannten *série noir* charakteristisch sind, wie auf den hart zupackenden, aber nicht korrumpierbaren *detective* oder die verführerische *femme fatale*. Der dem Größenwahn und der Hybris verfallene Wissenschaftler Prof. von Braun lässt sich dabei als Figuration des klassischen psychopathischen Verbrechers lesen, der ebenfalls einen festen Platz im Figurenensemble dieser Filmtradition hat.

Neben diesen offensichtlichen Anleihen beim *film noir* situiert die futuristische Bilderwelt *Alphavilles* den Film jedoch ebenso deutlich im Bereich des scheinbar völlig gegensätzlichen Genres der Science-Fiction, markiert ihn also gewissermaßen als „sci-fi noir“.³⁹ Dabei ist der suggerierte Fortschritt und Erfindungsgeist in Form vorgeblicher technologischer Innovationen in der dystopischen Zukunftsgesellschaft reine Schimäre, da Manipulation der Wahrnehmung des Publikums durch *setting* und Narrationskontext. Eine Frage dessen also, wie Alltagsgegenstände und zeitgenössisches Inventar auf geschickt-innovative Weise in *Alphaville* filmisch inszeniert werden, um eben diesen futuristischen Science-Fiction-Nimbus zu erzielen. So wird ein kleiner Reisewecker flugs zum schnurlosen Telefon eines Hotelzimmers, eine Jukebox transformiert sich zum perfiden Überwachungsapparat, die Knöpfe eines Fahrstuhls liefern die äußerst komplex erscheinende Apparatur für eine ultramoderne, öffentliche Telefonzentrale der Zukunft (vgl. 00:17:16–00:17:35).⁴⁰ Alpha 60 – das beständig bedrohliche, allgegenwärtige Zentralgehirn des dystopischen Stadtstaates – besteht faktisch aus nichts anderem als einem kleinen Phillips-Ventilator im Wert von drei Dollar, der von unten angeleuchtet wurde (vgl. Abb. 4),⁴¹ sowie aus der Steuerungsanlage des französischen Nationalradios.⁴² Die filmische Verfremdung entlarvt damit zugleich kritisch die fiktionsexterne zeitgenössische Alltagswelt als eine bereits existente verstörend-dystopische Realität.⁴³ Auf diese Weise entsteht in *Alphaville* ein düsterer, zukünftiger Filmkosmos, eine labyrinthische Welt voller rätselhafter Zeichen und Symbole, die – damit immer wieder auch an die Tradition des Stummfilms gemahnend – in der Art der entsprechenden Zwischentafeln eingeblen-det werden (vgl. Abb. 3).⁴⁴

³⁷ Vgl. Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S. 58.

³⁸ Vgl. ebd. S. 57.

³⁹ Darke, *Alphaville*, S. 30.

⁴⁰ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 230.

⁴¹ Vgl. Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 109.

⁴² Vgl. Seeßlen, „Tarzan gegen IBM“, S. 165.

⁴³ Vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S. 230.

⁴⁴ Vgl. zum Stummfilm und der Bedeutung der Zwischentitel als Einstellung: Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 106f.

Abb. 3–4: *Alpha 60*

Godard inszeniert seine damalige Noch-Ehefrau Anna Karina in der Rolle der Natasha liebevoll wie eine der Darstellerinnen in den großen Stummfilmen, mit zahllosen immer perfekt ausgeleuchteten, fast schon intimen *close-ups*, expressiver Mimik und demgemäßiger Körpersprache, die er folgendermaßen kommentiert: „Anna Karina [...] spielt wirklich wie im Stummfilm, mit dem ganzen Körper. Sie spielte nie psychologisch [...]“⁴⁵

Durch diese zahlreichen Anleihen bei und die Reminiszenzen an diverse Filmgenres und -konventionen kreiert Godard mit *Alphaville* einen hybriden dystopischen Filmtext, der das herkömmliche Prinzip des Dystopischen durchbricht und durchlässig wird für die Rückkehr des Utopischen in den Textraum. Vordergründig jedoch präsentiert sich das filmische Universum in *Alphaville* zunächst als ein prototypischer dystopischer Gesellschaftsentwurf ganz in der Tradition seiner literarischen Vorläufer.

III. Das dystopische Filmuniversum Godards

Die Stadtarchitektur Alphavilles – einmal abgesehen von den offensichtlichen Anleihen bei Fritz Langs *Metropolis* (1927)⁴⁶ – spiegelt wie die lichtdurchflutete Stadt aus Glas in Samjatsins *Wir* das die unmenschliche Technokratie beherrschende Prinzip der Logik und der Struktur wider. Wie in Dystopien gemeinhin üblich wird dieses repressive System von einer alles dominierenden, religionsähnlichen Ideologie getragen, man denke hier exemplarisch nur an Orwells ‚IngSoc‘, Huxleys ‚Fordismus‘ oder die göttergleiche Verehrung des Wohltäters in Samjatsins *Wir*. Diese jeweilig herrschende Staatsdoktrin verspricht den Bürgern Dystopias gemeinhin ein glückliches, sorgenfreies Leben auf der Basis der von der Obrigkeit propagierten Parameter, eine verwirklichte Utopie gewissermaßen. Die innerfiktionale Realität jedoch sieht immer gänzlich anders aus, da die Figuren in all diesen dystopischen Welten schlechterdings unterdrückt, gedemütigt und der Gehirnwäsche unterzogen werden. So lautet die auf einem Poster in *Alphaville en passant* eingeblendete politische Pro-

⁴⁵ Ebd., S. 111.

⁴⁶ Zu einem erinnert die Filmarchitektur wie Godards Bildgestaltung in *Alphaville* in vielem an *Metropolis*. Zum anderen lassen sich verschiedene inhaltlich-thematische Parallelen zwischen den beiden Filmen finden, wie die dystopische Erzählung vom Fluch der Technik und dem schlussendlichen Sieg der Liebe in beiden Filmen.

grammatik des Staates: „Silence. Logique. Sécurité. Prudence.“ / „Stille. Logik. Sicherheit. Umsicht.“ (00:02:18). Das totalitäre Regime funktioniert ausschließlich nach mathematischen Wahrscheinlichkeitsrechnungen, alles ist nur eine logische Folge, denn „[s]owohl im Leben des Einzelnen, als auch in dem der Nation ist alles nur Ursache und Wirkung“ (00:50:31–00:50:38).⁴⁷ Der Mensch mutiert in diesem Erzählkosmos zu einem „Sklaven der Wahrscheinlichkeit“ (00:23:42).⁴⁸ Es existiert keine Vergangenheit und keine Zukunft, was für die Bewohner von Alphaville zählt, ist nur die Gegenwart. Geschichte und Erinnerung sind ausgelöscht. Dies erinnert nicht nur an die rationalistische Ideologie in Samjatin's ‚Einzigem Staat‘, sondern weckt auch Reminiszenzen an die Reflexionen von Orwells Protagonisten Winston Smith, einem Geschichtsfälscher im Dienste der Obrigkeit Ozeaniens:

The sacred principles of Ingsoc. Newspeak, doublethink, the mutability of the past. He felt as though he were wandering in the forests of the sea bottom, lost in a monstrous world where he himself was the monster. He was alone. The past was dead, the future was unimaginable.⁴⁹

Godards „outer-space dystopia“,⁵⁰ in der die Anspielungen auf das Dritte Reich und das Regime der Nationalsozialisten⁵¹ ebenso deutlich sind wie die allgemeine Kritik an Kapitalismus und Kommunismus gleichermaßen,⁵² kann dabei als Parabel auf jedwedem totalitären System gelesen werden und indiziert die grundsätzliche Austauschbarkeit von Ideologien. Ebenso wie Huxley in *Brave New World* thematisiert Godard in *Alphaville* u.a. den naiven Glauben an unbegrenzten wissenschaftlich-technologischen Fortschritt, wozu auch zeitgenössische Fragen wie die Schaffung künstlicher Intelligenzen⁵³ gehören, und die potentielle Entwicklung einer Gesellschaft, die auf maßlosem Konsumismus und Materialismus fußt. Zudem kritisiert diese filmische Dystopie jene eine solche Gesellschaft in der zeitgenössischen Gegenwart repräsentierenden Großkonzerne ebenso wie die zeitgenössische Kultur- und Filmindustrie⁵⁴ oder auch die Auswüchse einer sich stetig ausdifferenzierenden Bürokratie.

Die Macht und Gewalt der Alphaville diktatorisch beherrschenden Wahrscheinlichkeitsideologie wird unterstrichen durch verschiedene die Handlung gewissermaßen sezierende Bildtafeln mit entsprechenden Zeichen, Symbolen und physikalischen Formeln. So beispielsweise durch die immer wieder als Zwischentafel aufflackernde, manchmal auch nur versteckt in das Filminventar eingebaute, Einstein'sche Formel

⁴⁷ „Dans la vie des individus comme dans celle des nations, tout s'enchaîne, tout est conséquence.“

⁴⁸ „Les gents sont devenus des esclaves de probabilité.“

⁴⁹ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, S. 28.

⁵⁰ Brody, *Everything is Cinema*, S. 226.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 232.

⁵² Vgl. ebd., S. 231. Dies lässt sich zudem schon am sprechenden Namen der Hauptfigur Ivan Johnson ablesen, der im Vornamen einen russischen kulturellen Hintergrund, im Nachnamen aber eine US-amerikanische Herkunft indiziert.

⁵³ Vgl. ebd., S. 223f.

⁵⁴ Vgl. Anshen, „*Alphaville*“, S. 102.

der Relativitätstheorie $E = mc^2$ (vgl. Abb. 6). Dies kann gelesen werden als nur einer von vielen semiotischen Verweisen auf den Kalten Krieg, sowie auf die durchaus kritisch zu betrachtende, immer weiter fortschreitende Technologisierung der Gesellschaft und deren Zerstörungspotential zum Beispiel in Form der Atombombe. Gleichzeitig ist dies aber auch eine Referenz auf die Genialität von Alpha 60, auf die omnipotente und omnipräsente Allmacht an der Spitze des Staates; ein Supercomputer als filmischer Nachfahre der diversen literarischen Staatsoberhäupter Dystopias wie Orwells Big Brother, Samjatins Wohltäter oder „His fordship Mustapha Mond [...] One of the Ten World Controllers“⁵⁵ in Huxleys *Brave New World*.⁵⁶ Mit der ganzen Stadt durch Kameras und Bildschirme vernetzt repräsentiert das Superhirn Alpha 60 in direkter Nachfolge von Orwells Diktum „Big Brother is watching You“⁵⁷ das typische dystopische Motiv der totalen Überwachung der Bevölkerung. Wird gegen die Doktrin des Staates verstoßen, zum Beispiel durch die Verwendung verbotenen Vokabulars, schaltet sich der regierende Zentralcomputer als Zensurinstanz ein, was den Zuschauern durch Störbilder und Störsignale aus dem *Off*, wie ein schnelles, schrilles, zwischengeschaltetes Piepsen, vermittelt wird. Wirkt die verstörend kaputt klingende, verzerrte Stimme von Alpha 60⁵⁸ zunächst wie das *voice-over* einer zweiten Erzählinstanz neben Lemmy Caution, wird dann aber schnell klar, dass die monotonen Phrasen und Parolen nicht nur für das Kinopublikum bestimmt, sondern über Lautsprecher beständig in der ganzen Stadt akkustisch wahrnehmbar sind. Der Zuschauer wird so zum Mitbürger Alphavilles, der hört und sieht, womit die Bevölkerung permanent überschwemmt wird. Die vierte Wand ist damit aufgehoben.

Godard zeigt hiermit die Funktionsweisen von Propaganda und Indoktrination auf, die für dystopische Gesellschaftsordnungen charakteristisch sind. Als Resultat des beständigen Konsums der täglichen Bilderflut und Floskeln stehen die Einwohner Alphavilles wie unter einem hypnotischem Bann, betäubt von einer telepathischen Macht,⁵⁹ und zusätzlich sediert durch Drogen wie die Soma-Konsumenten in Huxleys *Brave New World* oder die Figuren in späteren Filmen wie George Lucas' *THX 1138* und Kurt Wimmers *Equilibrium. Killer of Emotions* (2002). Sie sind zu Mutanten geworden, wie Lemmy Caution sie immer wieder nennt, zu Marionetten eines

⁵⁵ Huxley, *Brave New World*, S. 47.

⁵⁶ Dieses dystopische Motiv des allgegenwärtigen und allmächtigen Staatsoberhauptes wird dadurch noch verstärkt bzw. gedoppelt, dass das Konterfei von Prof. von Braun, des Erfinders von Alpha 60 und dessen menschlicher Repräsentant, in den Innenräumen sämtlicher öffentlicher Gebäude hängt und vielfach im Film zu sehen ist.

⁵⁷ Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, S. 3.

⁵⁸ Um eine solche, mechanisch klingende Stimme zu bekommen, war das Team, so Godard, lange beschäftigt, „[...] jemanden zu suchen, der an den Stimmbändern operiert war und wieder sprechen gelernt hatte“ (Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 109). Angeblich waren die Stimmbänder des schließlich ausgewählten Sprechers im Zweiten Weltkrieg unheilbar verletzt worden, so dass er mittels einer künstlichen Membran wieder neu sprechen lernen musste; vgl. Silverman/Farocki, „Worte wie Liebe“, S. 77.

⁵⁹ Ein Motiv, das später in der Filmgeschichte von dem argentinischen Regisseur Esteban Sapir in *La Antena* (2007), einer weiteren kritischen Dystopie, auserzählt wird.

Systems. Entrechtet, entfremdet, entindividualisiert gleichen sie den uniformierten Nummern in *Wir*, die weder Namen, Seele oder Menschlichkeit noch einen eigenen Willen besitzen, da ihnen – wie Samjatin's Protagonisten D-503 – der Splitter ‚Phantasie‘ aus dem Kopf gezogen wurde.⁶⁰

Analog dazu wissen auch die Bewohner von Godards *Alphaville* nicht mehr, was Kunst und Kreativität bedeuten oder was mit Liebe und Gewissen gemeint sein könnte. Die Tyrannei von Alpha 60 hat all dies zerstört, wie Lemmy von seinem erfolglosen Vorgänger Henri Dickson erfährt. Poesie und Gefühle sind verboten, da per staatlicher Verordnung ‚unlogischer‘ Natur. Die sogenannten Staatsfeinde, die sich wider der offiziellen Doktrin, ihre Erinnerung an die Sprache der Vergangenheit wie der Lyrik und ihre Emotionen zu bewahren suchen, leben wie Dickson in einem heruntergekommenen Viertel der Staat. Selbstmord wird diesen sogenannten ‚Unangepassten‘ von staatlicher Seite dringend angeraten, ein in der dystopischen Tradition immer wieder auftauchendes Motiv. Denjenigen aber, die sich eben nicht anpassen, sich also größerer Vergehen schuldig machen, droht weitaus Schlimmeres. Wer weint, zum Beispiel, und sei dies in Trauer um die verstorbene Ehefrau, wird mit dem Tode bestraft. Das geschieht in öffentlichen Schauprozessen, in *Alphaville* bezeichnenderweise „la grande fête“ (00:10:37) genannt, ein für Dystopien ebenfalls sehr charakteristisches Motiv und immer wieder wirksames staatliches Instrument zur Kontrolle der Bürgerschaft.⁶¹ Godard aber gestaltet die aus der Literatur bekannte Szene einer öffentlichen Massenhinrichtung nicht nur als Volksspektakel, sondern inszeniert gleich ein ganzes Wasserballett in einem Hallenbad (vgl. 00:39:11–00:42:41). Das Ganze dramatisch akzentuiert durch die entsprechend dissonanten musikalischen Leitmotive, komponiert von Paul Misraki.⁶² Doch dann durchbrechen Gewehrsalven die Musik. Der Kinobesucher sieht ebenso wie Lemmy, der als Gast in der fernen Galaxie dem tragisch-absurden Schauspiel beiwohnt, eine lange Reihe Dissidenten, die – während einer nach dem anderen auf einem Sprungbrett vortritt – ein letztes Mal lautstark ihre staatsfeindlichen Ansichten kundtun können. Erneut Gewehrsalven, der jeweils Hingerichtete stürzt in den Pool. Eine Gruppe knapp bekleideter Synchronschwimmerinnen springt hinterher, um die Leichname herauszufischen. Anmutig drehen diese schönen Badenixen ein paar Pirouetten im Wasser, zögern jedoch nicht, dem Abtrünnigen gegebenenfalls emotionslos mit einem gro-

⁶⁰ Vgl. Samjatin, *Wir*, S. 211.

⁶¹ Vgl. z.B. das Prinzip der „Hate Week“ in *Nineteen Eighty-Four* (vgl. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, S. 3), die von staatlicher Seite organisiert wird, um die aufgestauten Gefühle der breiten Masse der Bevölkerung zu kanalisieren, d.h. deren Hass auf das System auf vorgebliche Staatsfeinde wie Goldstein umzulenken. Ein ähnliches Ziel wird in Atwoods *The Handmaid's Tale* mit der Inszenierung öffentlicher Massenhinrichtungen von angeblichen Straftäterinnen, den sogenannten „Women's Salvagings“ (vgl. Atwood, *The Handmaid's Tale*, S. 285), verfolgt.

⁶² Die Filmmusik findet hier keine weitergehende Berücksichtigung. Vgl. zur Musik in den Filmen Godards allgemein: Stenzl, *Jean-Luc Godard – musician*. Hier findet sich auch eine Passage über die Musik in *Alphaville* (vgl. ebd., S. 70-75), in der sich Paul Misraki, der auch die Filmmusik zu den früheren Lemmy Caution-Verfilmungen komponierte, u.a. über seine Zusammenarbeit mit Godard äußert.

ßen Messer den Gnadestoß zu versetzen.⁶³ Gerade das zeitgenössische Publikum fühlt sich durch die audiovisuelle Ausgestaltung der Szenerie unweigerlich an die sogenannten *Aqua-Musicals* mit Esther Williams in der Hauptrolle erinnert, die in den 1940er und 1950er Jahren sehr beliebt waren. Die von Godard präsentierte Ästhetisierung der Gewalt und des Grauens wird damit verstärkt durch die Diskrepanz zwischen Intertext – also der Assoziation zu Filmen der leichten Unterhaltung wie *Bathing Beauty* (1944) oder *Neptune's Daughter* (1949) – und der Unrechtmäßigkeit und Brutalität des tatsächlich gezeigten Geschehens. Durch das offensichtliche Filmzitat wird die Perversion einer Gesellschaft offengelegt, in der Massenexekutionen als Galavorstellung zum Vergnügen der privilegierten Oberschicht inszeniert werden. Gleichzeitig findet hier eine der vielen für *Alphaville* insgesamt typischen semiotischen Umwertungen statt, indem der populäre Filmstar, die allseits beim zeitgenössischen Kinopublikum beliebte Kunstschwimmerin Esther Williams, zur staatlich sanktionierten Mörderin in Gestalt der Wasserballerinas stilisiert wird.⁶⁴

IV. Das Prinzip der semiotischen Umkehrung

Dieses Prinzip der semiotischen Umkehrung oder zeichenhaften Verkehrung durchzieht den Film auf allen Ebenen und trägt damit zur Subversion der Textstruktur, also schlussendlich auch des traditionellen dystopischen Diskurses bei. Inhaltlich, motivisch und strukturell verkehren sich Zeichen aller Art, lösen sich von ihren ursprünglichen Bedeutungsgehalten und deren weiterführenden Spuren wie Signifikationen, intensivieren so die dystopische Bedeutungsdimension und subvertieren sie in einem Atemzug. Die *rupture* zwischen Signifikant und Signifikat wird auserzählt und filmisch ausgestaltet, der Filminhalt mithin durch semiotische Verweise aufgeladen, was wiederum formalästhetisch eine visuelle Spiegelung erfährt. *Alphaville* ist bestimmt von einem System binärer Oppositionen, wobei am Ende – ganz simpel erzählt – die eine über die andere obsiegt oder ein Zeichen schlichtweg seine Verkehrung erfährt. Der Beispiele hierfür gibt es mannigfach.

So begegnet der zu Filmbeginn noch unwissende Lemmy Caution bei seiner Ankunft im Hotel einer der Liebedienerinnen im Dienste des Staates mit dem sprechenden Namen Beatrice. „Je suis séductrice d'ordre trois“ (01:00:36), antwortet ihm ein wenig später im Film eine Kollegin, die Beatrice ersetzt, narkotisiert säuselnd auf seine Nachfrage nach der Bedeutung ihrer Existenz, nach dem, was sie denn eigentlich hier täte, gar von ihm wolle. Diese sogenannte „Verführerin der Stufe drei“ trägt nur den symbolträchtigen Namen von Dantes Beatrice, ist aber eben keine Personifikation aller Tugend, Weisheit und Schönheit, die dem Dichter den Weg weist, sondern eine vom Staat verdingte Prostituierte, die Lemmy Caution ihren Körper anbietet. Ein Sinnbild für das Thema der Prostitution, das nicht nur das Werk Godards an sich durchzieht,⁶⁵ sondern gerade auch das System von *Alphaville* in diversen Berei-

⁶³ Vgl. Seeßlen, „Tarzan gegen IBM“, S. 161; Brody, *Everything is Cinema*, S. 232.

⁶⁴ Vgl. Seeßlen, „Tarzan gegen IBM“, S. 161.

⁶⁵ Vgl. Loshitzky, *The Radical Faces*, S. 162f.

chen bestimmt.⁶⁶ Offensichtliches Zeichen hierfür ist die eintätowierte Kontrollnummer von Beatrice, aber auch die Natashas,⁶⁷ welche deren Fremdbestimmtheit, wenn nicht gar Leibeigenschaft – ähnlich den Brandzeichen, die Atwoods *handmaids* am Knöchel eintätowiert werden⁶⁸ – manifestieren.

Ebenso wie Godard hier einen sprechenden Namen als dessen Gegenteil erzählt, verkehren sich in *Alphaville* auch charakteristische Motive der utopisch-dystopischen Literaturtradition. Die Protagonisten Dystopias sind gemeinhin neben anderem schuldig des Verbrechens der Liebe oder der Sexualität. Dabei wird der zumeist eher unfreiwillige Revolutionär immer von der jeweiligen Frauenfigur verführt, also Orwells Winston von Julia, Samjatins D-503 von I-330 usw., was in den kanonischen Dystopien unweigerlich den finalen Untergang aller Beteiligten herbeiführt. Lemmy Caution aber verfällt vielleicht der mysteriösen Natasha von Braun, doch am Ende wird er zum rettenden Helden, der sie aus dem Abyss von Alphaville befreit. Das tragische dystopische Liebes-Motiv wird somit von Godard fortgeschrieben, umgekehrt und zur Utopie der Liebe transformiert. Damit verkehrt sich zugleich das klassische Besucher-Begleiter/Führer-Modell,⁶⁹ das seit den Renaissance-Utopien formbestimmend ist. Zwar ist Natasha zu Beginn von Godards dystopischer Film-erzählung Lemmys Begleiterin durch die wenig schöne neue Welt von Alphaville, doch am Ende wird er zu ihrem Führer aus eben jenerwelchen.

Hinzu kommt die Berichtform des Films, um nur ein Beispiel der Umkehrung auf der formalen Ebene zu nennen, die *Alphaville* zugleich wieder als kritische Dystopie ausweist. Lemmy Caution's Report evoziert das verbotene Tagebuch, das Winston, D-503 und viele andere um ihr physisches und psychisches Überleben kämpfende Figuren in Dystopia verfassen, um sich im subversiven Akt des Schreibens oder Erzählens ihrer selbst zu versichern und sich ihre individuelle Erinnerung zu bewahren. Dieser Versuch, dem im Text herrschenden Diskurs des unterdrückerten Regimes eine individuelle Stimme entgegenzustellen, wird den Protagonisten in den traditionellen Dystopien aber immer zum Verhängnis. Das illegale und daher unter Strafe stehende Tagebuchschreiben ist ein schriftliches Zeugnis ihrer Nonkonformität mit der Staatsdoktrin, das die Figuren immer irgendwann innerhalb des jeweiligen dystopischen Textes zu Fall bringt. Lemmy Caution's Bericht jedoch scheint im Gegensatz dazu retrospektiv verfasst. Er ist dem Erzählgeschehen als erklärend-kommentierendes *voice-over* unterlegt, das innerhalb der strukturellen Komposition von *Alphaville* einen klaren narrativen Gegendiskurs zum herrschenden Machtdiskurs von Alpha 60 darstellt und jenen nach und nach subversiv untergräbt. Dadurch, dass bereits zu Beginn des Filmes offensichtlich ist, dass Caution's Report

⁶⁶ So thematisiert *Alphaville* nicht nur käufliche Liebe als Ersatz für wahre Gefühle, sondern kapitalistisches Konsumdenken allgemein als besondere Form der Prostitution. Zudem sind die Einwohner Alphavilles hoffnungslos dem Credo von Fortschrittsoptimismus und Effizienz verfallen, haben mithin ihre Seelen an den Computergott Alpha 60 verkauft. Vgl. Roud, *Jean-Luc Godard*, S. 32.

⁶⁷ Diese Tätowierungen erinnern darüber hinaus auch sofort an die Kennzeichnung der Häftlinge in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten durch die sogenannten ‚Winkel‘.

⁶⁸ Vgl. Atwood, *The Handmaid's Tale*, S. 75.

⁶⁹ Vgl. Frye, *Varieties of Literary Utopias*, S. 26.

ex post verfasst ist, wird ein im Filmverlauf potientielles Folgen der klassischen dystopischen Erzählung *ad hoc* in Frage gestellt. Entgegen dem ultimativen Scheitern von Caution's literarischen Vorfahren ob des Verbrechens der Liebe und/oder des Schreibens wird in *Alphaville* so schon von Anfang an auf der formalen Ebene die schlussendliche Rettung der Liebenden suggeriert, also das Bewahren des utopischen Prinzip Hoffnung über den Zusammenbruch des Systems und das Filmende hinaus antizipiert.

In filmästhetischer Hinsicht findet sich diese fortwährende semiotische Umkehrung auch auf der Bildebene wieder. Godard montiert immer wieder die eingangs erwähnten Negative, die zunächst nur das mangelhafte Ergebnis der schwierigen Lichtverhältnisse bei den Nachtaufnahmen waren, an entsprechenden Stellen als Indikator einer abrupten Handlungsäsur mit in den Film hinein (vgl. Abb. 5).



Abb. 5: *Negativ*

Diese irritierenden – immer wieder eingeschobenen – überbelichteten Bilder, der plötzliche Wechsel von Schwarz zu Weiß und umgekehrt, markieren zeichenhaft gerade am Ende des Films einen unheimlichen Vorgang im Geschehen, eine Transition zu einer Veränderung der Verhältnisse in Alphaville. Sie signalisieren den Zusammenbruch der Computerherrschaft, der Stromversorgung und damit des dystopischen Stadtstaates. Durch diese Bildmontage wird eine apokalyptische Atmosphäre evoziert, die den Untergang Alphavilles auf der visuellen Ebene indiziert. Die Bilder wechseln abrupt von positiv zu negativ, sie flimmern gelegentlich und zeigen damit gewissermaßen als eine Spiegelung auf der formalen Ebene an, dass im Reich der Finsternis das Licht nun vollkommen erlischt und die Welt von Alphaville in Chaos und Tod versinkt.⁷⁰

⁷⁰ Darke zeigt auf, dass es sich bei dieser Bildmontage zudem gleich um ein doppeltes Filmzitat handelt. Sowohl in Murnaus *Nosferatu* als auch in Cocteaus *Orphée* finden sich Sequenzen mit negativen Bildern, die jeweils auf einen unheimlichen Übergang von einem Zustand in einen anderen, auf den Übertritt aus der Welt der Lebenden in das Reich der Toten verweisen. Godard jedoch verkehrt auch diese offensichtliche Anleihe aus der Filmhistorie in das Gegenteil und hebt damit das bald folgende positive Filmende hervor. Denn Lemmy Caution verlässt die tote, seelenlose Stadt Alphaville und befindet sich am Schluss auf dem Weg zurück in die Galaxie der Lebenden; vgl. Darke, *Alphaville*, S. 59.

Jene, die Struktur von *Alphaville* bestimmenden Verkehrungen, Umkehrungen und semiotischen Enthebungen spiegeln sich denn auch in den sinnentleerten Verhaltensmustern und Floskeln, in der Gestik und Mimik der Einwohner der Stadt Alphaville. So bedeutet, entgegen der gemeinhin in der außer- wie innerfiktionalen Welt herrschenden Konvention, ein Kopfnicken eine Verneinung, ein Kopfschütteln hingegen die Bejahung, wie den Zuschauern gerade die zahlreichen *close-ups* von Natasha immer wieder irritierend vor Augen führen. Die allgemeine Kommunikationsunfähigkeit zeigt sich zudem an der beständig von allen Bürgern Alphavilles verwendeten, sinnbefreiten Floskel: „Mir geht es sehr gut, danke, bitte schön.“⁷¹ Das Wort ‚pourquoi‘/ ‚weshalb‘ ist verboten und stattdessen in konsequenter Umkehrung durch ‚parce que‘/ ‚deshalb‘ ersetzt. Bei der Verwendung von „pourquoi“ schaltet sich denn auch sofort das – für die Figuren wie für das Publikum hörbare – Piepsen des Zentralcomputers zensorisch ein (vgl. 00:12:38). Ein weiterer Beweis für die totale Überwachung der Bevölkerung.

Alphaville als eine Welt der Zeichen, der Zahlen und der Wahrscheinlichkeitsrechnungen ist eine Stadt ohne Sprache oder eher der Nicht-Sprache. Die in wiederum ironischer Umkehrung – und zudem im ebenso ironischen Verweis auf Huxleys Alphas – von Godard „*alphabètes*“⁷² genannten Einwohner der Metropole leiden unter Sprachverlust, da in dieser albtraumhaften Zukunftsstadt sukzessive die Worte verloren gehen. Lemmy Caution jedoch, „*le analphabète*“,⁷³ bringt die Sprache, also die verbotenen Wörter aus der Außenwelt in die Erzählgegenwart von Alphaville zurück. In der Konsequenz verstehen sich beide Seiten nicht, da die jeweiligen Gesprächspartner zwar beide Französisch, aber dennoch nicht dieselbe Sprache sprechen. Sinn und Bedeutung können in diesem Diskurs nicht fixiert werden, das gegenseitige Verstehen bleibt häufig aus. Diese Kommunikationsschwierigkeiten werden filmästhetisch durch den immer wieder wegfallenden Ton symbolisch verstärkt.⁷⁴ Das mehrfache Verstummen des jeweiligen Dialogs für den Zuschauer wird so zum formalen Sinnbild für das inhaltliche Nicht-Verstehen der Figuren.

Den Zuschauern wird der sukzessive Sprach-, Sinn- und Bedeutungsverlust der Bürger von Alphaville am Beispiel einer sogenannten ‚Bibel‘ im Film faktisch vorgeführt. Gleich in einer der ersten Szenen, als Lemmy Caution seine Unterkunft bezieht, wird jene Bibel von Beatrice gesucht, die sich angeblich in jedem Hotelzimmer befinden müsse (vgl. 00:05:26). Lemmy Caution ist als hartgesottener *detective* zwar nicht religiös, versteht aber – ebenso wie das Publikum – vor dem Hintergrund seines kulturellen Wissens darunter sofort das Manifest des christlichen Glaubens, welches ihn folglich wenig interessiert. In einer deutlich späteren Szene, als Lemmy

⁷¹ „Je vais très bien – merci – je vous en prie“.

⁷² Jean-Luc Godard, zit. n.: Brody, *Everything is Cinema*, S. 225.

⁷³ Jean-Luc Godard, zit. n. ebd.

⁷⁴ Vgl. z.B. die Einstellung 00:13:07–00:13:19, in der das Gespräch zwischen Lemmy Caution und Natasha, die sich gerade darüber unterhalten, dass sie sich gegenseitig überhaupt nicht verstehen, für 12 Sekunden unterbrochen wird und auch sonst absolut nichts zu hören ist. Dann schaltet sich die Stimme Cautions im *voice-over* plötzlich wieder mit dem folgendem retrospektiven Kommentar des Geschehens ein: „C’est toujours comme ça. On ne comprend jamais rien“ / „So ist das immer. Man versteht überhaupt nichts“ (00:13:20–00:13:22).

Caution einmal wieder versucht, Natasha die Bedeutung von Wörtern nahezubringen, die sie nicht kennt, stellt sich heraus, dass es mit besagter ‚Bibel‘ eine ganz andere Bewandnis hat. Denn im Kosmos von Alphaville existiert der christliche Glaube selbstredend nicht mehr. Hier herrscht nur noch die omnipräsente ‚Religion‘ der Logik und der Rationalität. Demzufolge handelt es sich bei der Bibel auch nicht, wie von Hauptfigur und Publikum ursprünglich angenommen, um die Heilige Schrift, sondern schlicht um ein Wörterbuch (vgl. 01:06:20). Allein dies ist für sich genommen schon ein Beispiel für den dramatischen Signifikationsverlust in der außergalaktischen Gesellschaft. Denn im Reich von Alpha 60 steht der Signifikant Bibel nun für das Signifikat Wörterbuch, was für den aus den fernen Galaxien kommenden Lemmy Caution jedoch unverständlich ist, da er die Signifikanten Bibel und Wörterbuch mit anderen Signifikaten besetzt als die ‚alphabètes‘. In Analogie zu Orwells Newspeak, einer neuen dystopischen Sprachform, deren linguistische Charakteristika im Appendix von *Nineteen Eighty-Four* in ihrer Entstehung wie ihrem Veränderungsprozess erläutert werden,⁷⁵ besitzt auch Alphaville eine ganz eigene, im Wandel begriffene Sprache. Diese begründet sich zuvorderst auf dem Prinzip der Reduktion des Sprachschatzes und der Eliminierung von Begrifflichkeiten, die der logisch, rationalen Ausrichtung von Alpha 60 zufolge in der Welt von Alphaville überflüssig geworden sind. Daher lässt die Obrigkeit sukzessive Wörter aus dem Wörterbuch entfernen, wie diese absurde, stellenweise fast slapstickhafte Szene zeigt. So erzählt Natasha Lemmy Caution:

Fast jeden Tag verschwinden Wörter, weil sie verboten wurden. Um sie zu ersetzen, gibt es neue Wörter, hinter denen neue Ideen stehen. In den letzten zwei, drei Monaten sind Wörter verschwunden, die ich sehr mochte. (01:06:32–01:06:53) [...] Rotkehlchen, Weinen, Herbstlicht [...] und Zärtlichkeit (01:06:58–01:07:06).⁷⁶

Mit dem Auslöschung der Wörter aus dem Wörterbuch, also dem Verschwinden der Signifikanten, entschwanden automatisch die Signifikate, die Bedeutungsinhalte, und damit auch die damit verbundenen Verhaltensmuster und Gefühle. Denn es fehlen gleichzeitig die Referenten in der innerfiktionalen Realität. *Dissemination* ist in dieser Gesellschaft auserzählter Sinn- und Sprachverlust, denn der Verlust der Bedeutung von Wörtern beinhaltet gleichzeitig den Verlust individueller wie kollektiver Erinnerung. Der Besucher aus den ‚pays extérieurs‘ jedoch bringt die Signifikanten in Gestalt der lautlich artikulierten Wörter in die hermetisch abgeschlossene Welt von Alphaville zurück. Für Lemmy Caution besteht die Einheit von Signifikant und Signifikat noch, da er die in Alphaville schon vergessenen Wörter mit Inhalten besetzen kann. Natasha hingegen kann die Signifikanten wie das Schlüsselwort „conscience“ / „Gewissen, Bewusstsein“ (01:03:43) nicht mit Bedeutung füllen. Für sie bleiben die

⁷⁵ Vgl. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, S.312–326.

⁷⁶ „Presque tous les jours il y a des mots qui disparaissent parce qu’ils sont prohibé. Alors, à la place de même pas forcément on met des nouveaux mots qui correspond des idées nouvelles. D’ailleurs depuis deux ou trois mois il y a des mots que j’aimais beaucoup qui ont disparus.“ (01:06:32–01:06:53) [...] Rouge-gorge, pleurer, lumière d’automne, tendresse aussi“ (01:06:58–01:07:06).

von Caution verwendeten Begriffe sinnentleerte Worthülsen, allein schon da die Bibel/ das Wörterbuch jene nicht aufführt.

Dystopische Staaten sind immer geprägt von Sprach- und Bedeutungsverlust durch Zensur, Indoktrination und Literaturverbot. Sie sind gekennzeichnet durch den Verlust von Erinnerung und Historie dank gezielter Geschichtsverfälschung. Deswegen ist es auch häufig die Lektüre eines verbotenen Buches,⁷⁷ die den Erkenntnisprozess des dystopischen Protagonisten befördert und seine Rebellion gegen das Unrechtssystem in Gang setzt, was jedoch immer zu seinem Scheitern, manchmal gar zu seinem Tod führt. In Godards Film wird auch dieses Motiv aufgegriffen und einfach umerzählt. Denn der entscheidende Impuls zum Umsturz des Systems von Alphaville geht von einem Gedichtband aus. Der todkranke Henri Dickson, den Lemmy in einer verkommenen Pension ausfindig macht, hat sich einen Teil seiner Erinnerung an die Vergangenheit und damit ein Rudiment seiner Sprache bewahrt, da er an Wörtern mit Hilfe von Paul Éluards Gedichtsammlung *Capitale de la douleur* (1926) festhält. Der Buchtitel an sich ist dabei schon zu lesen als eine Spiegelung des Handlungsschauplatzes, denn Alphaville ist in der Tat eine „Hauptstadt des Schmerzes“. Im Sterben liegend überreicht Dickson Lemmy Caution das verbotene Buch, in dem einzelne Stellen und Wörter unterstrichen sind, und verrät ihm kryptisch, wie Alpha 60 zu besiegen sei. Er erteilt Caution den gestammelten – grammatikalisch inkorrekten – Auftrag: „Die retten, die weinen“ (00:28:15–00:28:18).⁷⁸ Nach und nach erkennt Lemmy im Verlauf des Films die subversive Kraft des Lyrikbandes, die Macht der poetischen Sprache also gegen das herrschende System der Logik. Und so entwickelt sich das zeichenhafte Spiel in *Alphaville* zu einem wahrhaftigen Kampf binärer Oppositionen. Dies suggeriert schon allein der Untertitel der deutschen Fassung des Films – „Lemmy Caution gegen Alpha 60“ – ebenso wie der ursprünglich von Godard geplante Filmtitel „Tarzan versus IBM“.⁷⁹ Daraus lässt sich innerhalb des Films eine ganze Kette an Dichotomien ableiten, die einander im Filmtext diametral gegenüberstehen: Lemmy Caution versus Alpha 60, Licht versus Dunkelheit, Liebe versus Emotionslosigkeit, Poesie versus Logik usw. Und damit stehen sich auf intertextueller Ebene in ultimativer Konsequenz Paul Éluard, dessen Gedichtband in *Alphaville* zum subversiven Instrument der Rebellion gegen die Technokratie von Alpha 60 stilisiert wird,⁸⁰ und Jorge Luis Borges, respektive deren jeweilige Texte,

⁷⁷ Vgl. z.B. Goldsteins Buch in *Nineteen Eighty-Four* oder die Shakespeare-Lektüre von John the Savage in *Brave New World*. In Bradburys *Fahrenheit 451* ist das Motiv des Bücherbanns bzw. die Verbrennung von Büchern durch die staatstragende Feuerwehr sogar handlungsbestimmend.

⁷⁸ „Sauver ceux qui pleurent“. Die ganze Botschaft, die Lemmy sich notiert und die später auf seinem Zettel kurz zu sehen ist, lautet wie folgt: „détruire – α 60 – par elle-même – sauver ceux – elle – qui pleurent – tuer V. – tendresse“ (01:06:56) / „zerstören – Alpha 60 – durch sich selbst – die retten – die weinen – V. umbringen – Zärtlichkeit“.

⁷⁹ Vgl. Darke, *Alphaville*, S. 10.

⁸⁰ Den Hypotext des poetisch-amourösen Dialogs zwischen Lemmy Caution und Natasha von Braun (01:12:32–01:14:38) sucht man in dem 1926 erstmals publizierte Gedichtband *Capitale de la douleur* des surrealistischen Dichters Paul Éluard jedoch vergeblich. Godard, der sich ganz der Maxime „exprimer ce qui est imprimé“ (D’Abriègeon, o.S.) verschreibt, montiert hier Zeilen aus zehn unterschiedlichen Gedichten Éluards, die in den Zyklen „L’amour la poésie“, „Le dur

gegenüber. Denn bei genauerer Lektüre der im *voice-over* wie im Dialog mit Lemmy eingeführten Abhandlungen von Alpha 60 stellt sich heraus, dass es sich bei vielen Äußerungen des sprechenden Computers um Versatzstücke aus verschiedenen zeitphilosophischen Essays des argentinischen Literaten in den Bänden *Historia de la Eternidad* sowie *Otras Inquisiciones* handelt.⁸¹ Am Ende obsiegen jeweils die ersten Prinzipien. Lemmy, ‚le analphabète‘, bringt Sprache, Licht und Erkenntnis, Liebe und Lyrik zurück in das am Filmende dem Untergang geweihte Alphaville. Mit seiner Hilfe erinnert sich Natasha an ihre Vergangenheit, daran, dass sie als Tochter von Prof. von Braun nicht in Alphaville, sondern in der alten Welt, genauer „Nueva York“ geboren ist (vgl. 01:09:56–01:10:16). Sie erinnert sich wieder an verloren gegangene Worte wie ‚la conscience‘, an Bedeutungen, die sie zuvor nicht verstand, und wird dadurch der Liebe fähig.

V. Die Subversion der traditionellen Dystopie

Durch die semiotische Verkehrung als filmisches Strukturprinzip wie durch die Gegenüberstellung binärer Oppositionen, die eine beständige Umwertung erfahren, wird die Konzeption der traditionellen Dystopie auf der Zeichenebene gesprengt. *Alphaville* erweist sich so als eine kritische Dystopie, in der dystopische und utopische Elemente koexistieren und sich die dystopische Erzählung schlussendlich für das Utopische öffnet. Gerade auch durch die Figur des Lemmy Caution wird nicht nur der dystopische Diskurs durchbrochen, sondern das Utopische in die dystopische Gesamttextur des Films zurückgeführt, bleibt gar über dessen Ende hinaus in der Rezeption erhalten. Die Utopie der Liebe und der Macht des poetischen Wortes untergräbt das logisch-rationale System des Computerherrschers und bringt letzten Endes das totalitäre Regime zu Fall.

Zur Modifikation des konventionellen dystopischen Diskurses in *Alphaville* gehört auch die im Vergleich zur tradierten dystopischen Erzählung veränderte Handlungsfolge und Figurenkonzeption. Dabei wird in Godards Film das klassische dystopische Narrationsmuster vor allem durch die maßgeblich transformierte Rolle der Hauptfigur durchbrochen. Denn wäre *Alphaville* eine typische dystopische Narration,

désir de durer“ und „Le phénix“ publiziert wurden, zu einer autonomen kinematographischen Collage. Zur detaillierten Decodierung der Textfragmente und einer genauen Analyse literarischer Referenzen im Werk Godards siehe: D’Abriègeon, „Jean-Luc Godard, Cinéaste-écrivain“. Vgl. auch Martin, *Recital*.

⁸¹ Gerade die Zitate aus den Texten von Jorge Luis Borges gehören zu den eingangs erwähnten intertextuellen Spuren, die in ihrer Bedeutungsimplication für die Interpretation des Films zu verfolgen äußerst lohnenswert wäre, da sie bislang in der Forschung praktisch keine Beachtung fanden. Hier müsste zunächst genauer geklärt werden, welche Textfragmente aus welchem Werk stammen und wie diese Montage im Gesamtdiskurs des Filmtextes zu lesen sein könnte. Gerade auch der in *Alphaville* immer wieder angeführte Begriff der ‚Legende‘ rekurriert auf Borges und bedürfte daher einer eigenständigen Betrachtung innerhalb des Gesamtkontextes des Films, was sicherlich wertvolle Ergebnisse liefern würde.

hätte Godard eigentlich die Geschichte der Nebenfigur Henri Dickson⁸² erzählen müssen. Dieser Vorgänger von Lemmy Caution erleidet im Grunde dasselbe Schicksal wie die Hauptfiguren Winston Smith, D-503, Bernard Marx und all die anderen Rebellen wider Willen, die am Ende der jeweiligen klassischen Dystopie als gebrochene Individuen ein kümmerliches Dasein fristen oder sterben müssen. Auch Dickson gelingt es nicht, sich dem Bann des totalitären Systems zu entziehen oder sich erfolgreich zu widersetzen. Als Lemmy Caution ihn in der heruntergekommenen Absteige *Roter Stern* ausfindig macht, kommt der Agent in Diensten der Galaxie zu spät. Er kann Dickson nicht mehr helfen. Mittellos, am Ende seiner Kräfte, vom Alkohol zerfressen und aufgrund der permanenten Indoktrination durch die omnipräsente Propaganda am Rande des Wahnsinns wie der Sprachlosigkeit, bleiben Dickson nur Rudimente der Erinnerung an seine Vergangenheit, seine Sprache, seine Bildung, an sich selbst. So stirbt auch er, wie die meisten seiner literarischen Vorfahren, einen jämmerlichen Tod, wenn auch immerhin – und dies ist wieder einer der satirischen Momente des Films – in den Armen einer schönen Frau. Zudem gelingt es Dickson noch im Todeskampf Lemmy mit dem Gedichtband und dem geflüsterten Auftrag den entscheidenden Schlüssel für die Zerstörung von Alpha 60 und damit den Sturz des Systems zu liefern.

In *Alphaville* ist aber dennoch gerade nicht – wie sonst in der dystopischen Tradition üblich – die Nebenfigur der eigentliche Rebell. Literarische Exempla solcher Nebencharaktere wären regimekritische Schriftstellerfiguren wie Samjatin's R und Huxleys Helmholtz Watson oder auch Orwells unangepasste Frauenfigur Julia, die aber allesamt bitter für ihren Widerstand bezahlen müssen und scheitern. Stattdessen zeigt sich auch auf der Figurenebene in Godards Film eine weitere Verkehrung, respektive eine Verschiebung der dystopischen Erzählkonvention. Denn in *Alphaville* ist die Hauptfigur der ausgewiesene Rebell. Lemmy Caution's fiktionale Ahnen wie Winston Smith, D-503 oder Bernard Marx geraten alle infolge eines individuellen Erkenntnisprozesses mit der Staatsmacht in Konflikt, welche die Figuren daraufhin durch Gehirnwäsche und andere Methoden zugrunde richtet. Kontrastiv dazu wird Godards galaktischer Spion Nummer 003 gleich zu Beginn der dystopischen Narration als Widerstandsfigur präsentiert. Wiewohl deutlich parodistisch angelegt, erweist sich der abgehalfterte Agent dennoch durchweg als ‚wahrer‘ Held, der sich durch den Film prügelt (und wenn im Schattenkampf), sich seinen Weg einfach freischießt und am Ende seiner Mission den gefährlichen Opponenten besiegt. Mit der Figur des Lemmy Caution wird damit in *Alphaville* die literarische Tradition der erfolgreichen Widerstandskämpfer und Oppositionsgruppen antizipiert, die verstärkt in den kritischen Dystopien seit den 1990er Jahren in Erscheinung treten. Solche Figuren oder Figurengruppen kämpfen um eine Verbesserung ihrer jeweiligen dystopischen Verhältnisse und reüssieren dabei zumindest teilweise. Ihre individuellen respektive kollektiven Bestrebungen erhalten utopische Funktion innerhalb des jeweiligen dys-

⁸² Der Name dieser Figur ist dabei auch wieder eine der vielen kleinen Anspielungen des Films, in diesem Fall auf die populäre *pulp-detective*-Figur Harry Dickson, die in den 1930er Jahren – gewissermaßen als eine amerikanische Variante von Sherlock Holmes – in über 200 Ausgaben einer Pulp-Magazin-Reihe Abenteuer erlebt und gegen das Böse kämpft.

topischen Textes, da so nicht nur implizite Gesellschaftskritik geübt wird, sondern bereits textintern explizite Strategien und Lösungsmöglichkeiten für die dystopische Misere angeboten werden.⁸³ Godards Entwurf von Lemmy Caution und dessen ‚seltsamen Abenteuern‘ parodiert zwar jene Figurenkonzepte des Rebellen, die geschlossene dystopische Narration aber wird dennoch dadurch aufgebrochen. Die Unterminierung des dystopischen Diskurses zeigt sich dabei in *Alphaville* nicht nur auf der Handlungsebene, sondern wird auf der formalen Ebene durch das beständige intertextuelle Spiel mit Filmzitaten und die durchgängige Evokation von gleich diversen Filmgenres verstärkt. Lemmy Caution an sich wird präsentiert als ein „wandelndes Zitat“⁸⁴ durch den Filmtext, eine Parodie gleich verschiedener filmischer Charaktere und Traditionen, an der sich exemplarisch die satirische Wirkungsweise des Films als Ganzes ausmachen lässt. Gleichzeitig wird dadurch die utopische Funktion, die somit auf den Protagonisten projiziert wird, intensiviert.

So wird in *Alphaville* beispielsweise auch der klassische Westerntopos als Inbegriff des amerikanischen Hollywoodkinos parodistisch aufgegriffen, aktualisiert, gar in den Weltraum verlagert. Lemmy Caution ist eine kantige Figur, ein Raubein mit vernarbtem Gesicht, der nicht nur den Whiskey, sondern laut eigenem Bekennen im Verhör durch Alpha 5 am meisten „l’or et les femmes“ / „Gold und Frauen“ (00:45:33–00:45:35) liebt und gleich einmal Schießübungen im Hotelzimmer veranstaltet. Und nicht nur dadurch erinnert er an John Wayne, jenen beim zeitgenössischen Kinopublikum äußerst beliebten Schauspieler in zahllosen Wildwest-Streifen und Inbegriff des amerikanischen (Western-)Helden. Der Geheimdienstagent 003 ist gewissermaßen ein *western hero in space*, der sich – von außen kommend – im Feindesland bemüht, eine Frau zu retten⁸⁵ und sich wie die klassische Sheriff-Figur dem lokalen Bösewicht entgegenstellt. Jean-Luc Godard selbst fasst die Analogie zu dem tradierten Erzählmuster des Western folgendermaßen zusammen:

Alle Western gehen doch so. Ein Sheriff kommt irgendwo an, er will einen Gefangenen abholen, und dann nimmt er ihn mit. Der Film dauert entweder so lange, wie er ihn sucht, oder so lange, wie er braucht, um ihn zurückzubringen, oder von beidem etwas. Hier ist es ganz genauso. Ein Sheriff kommt an von irgendwoher, er nennt es die äußeren Welten, er kommt an, und dann fährt er wieder ab.⁸⁶

Der *space-sheriff* Lemmy Caution wird in *Alphaville* zum postmodernen *lonesome rider* der Großstadt, der zwar ohne Pferd, aber dafür mit seinem Ford Galaxy in die Stadt ‚einreitet‘, in der er Ordnung schaffen, aufräumen wird. Damit ist Godards Lemmy Caution eine ultimative Persiflage des amerikanischen Western-Helden, nicht makellos und fehlerfrei, aber der moralisch Gute, der allein gegen alle kämpft, und am Schluss im großen *Showdown* das Böse besiegt, indem er den skrupellosen Gegenspieler erschießt.

⁸³ Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S.201–203.

⁸⁴ Speck, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion“, S.58.

⁸⁵ Brody z.B. verweist am Rande auf die Ähnlichkeit von *Alphaville* mit John Fords *The Searchers*, vgl. Brody, *Everything is Cinema*, S.226.

⁸⁶ Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S.110f.

Aber dies ist nur eine der zahllosen intertextuell aufgeladenen Markierungen, die Godards Protagonist auf sich vereint. Ausgestattet mit Fotoapparat, Notizbuch und allzeit schussbereiter Pistole, ausgestattet mit zerknautschtem Trenchcoat, Hut und einem verbeulten Koffer, im Mundwinkel beständig die unvermeidliche Zigarette bildet Lemmy Caution eine skurril-komische Mischung aus Philip Marlowe, Dick Tracy, Flash Gordon, James Bond und anderen Charakteren der Filmhistorie. Er ist ein Hybrid aus Pulp- und *Comic-heroes*, *hard-boiled detective* und Agentenfigur gleichermaßen, geradezu ein „explicit pastiche of film noir protagonists“⁸⁷ wie Sam Spade oder Mike Hammer. Dem zeitgenössischen Zuschauer ist die von Eddie Constantine gespielte Figur des französisch sprechenden FBI-Agenten Lemmy Caution zudem bereits aus zahlreichen Filmadaptionen der Kriminalromane des britischen Schriftstellers Peter Cheyney bekannt.⁸⁸



Abb. 6–7: Lemmy Caution, Agent und *hardboiled detective*

Gleich zu Beginn des Films reiht sich Lemmy Caution denn auch ironisch-selbststrefentiell als lesender Held in die Tradition der *hard-boiled detective stories* wie des *film noir* ein. Als Teil einer absurden Schießübung verschanzt er sich auf dem Hotelbett hinter einem aufgeschlagenen Buch, hinter dem er im nächsten Atemzug blitzschnell die Pistole hervorzieht, um zielsicher ins Schwarze zu treffen. Der Zuschauer erkennt für einen Moment lang den Titel des Buches als *Le Grand Sommeil*, die französische Übersetzung des Kriminalromans *The Big Sleep* von Raymond Chandler (vgl. 00:08:06). Fortan ist Lemmy Caution in *Alphaville* dezidiert als Zitat des archetypischen *detective* Philip Marlowe ebenso erkennbar wie als filmischer Nachfolger von Humphrey Bogart in der Rolle eben dieser Figur in Howard Hawks' Verfilmung aus dem Jahre 1946. So ist beispielsweise die Schlusssequenz von *Alphaville*, als Lemmy Caution und Natasha dem apokalyptischen Inferno in der untergehenden Computerstadt entfliehen, eine direkte Reminiszenz an eine Szene in *The Big Sleep*,⁸⁹ als auch

⁸⁷ Woolfolk, „Disenchantment and Rebellion“, S. 198.

⁸⁸ Vgl. Darke, *Alphaville*, S. 19; Brody, *Everything is Cinema*, S. 225f. Eddie Constantine erscheint einschließlich seiner Rolle in *Alphaville* insgesamt acht Mal als Agent Lemmy Caution auf der Kinoleinwand. Während ihm die vorausgehenden Filme große Popularität beim Kinopublikum und entsprechende Kassenerfolge einbrachten, überrascht es wenig, dass Godards eigenwillige Interpretation der allseits beliebten Agenten-Figur die Erwartungen des breiten Massenpublikums enttäuschte. Als Resultat bekam Eddie Constantine nach *Alphaville* anscheinend nie wieder eine Rolle angeboten. Vgl. Darke, *Alphaville*, S. 19–22; Brody, *Everything is Cinema*, S. 234.

⁸⁹ Vgl. Hawks, *The Big Sleep*, 01:11:55–01:13:55.

Humphrey Bogart und Lauren Bacall (in der Rolle der Vivian Sternwood Rutledge) in einem Auto endlich für einen Moment lang im Kuss zueinander finden. Hier lassen sich zahlreiche weitere intertextuelle Spuren verfolgen, die zumeist ein Element des Komischen in den Film einbringen und damit das dystopische Konzept der üblicherweise tragisch scheiternden Hauptfigur insgesamt subvertieren.

Kontrastiv zum hoffnungslos geschlossenen Ende traditioneller Dystopien ist zudem die offene, ambivalente, wenn nicht gar positiv konnotierte Schlussgestaltung der dystopischen Narration charakteristisch für eine kritische Dystopie.⁹⁰ In *Alphaville* dringt Lemmy Caution, nachdem er eine ganze Reihe an Verhören, Schießereien, Prügeleien und Verfolgungsjagden überstanden hat, am Ende des Films in das Herz der Finsternis der dystopischen Technokratie vor. Wie im traditionellen Western oder auch dem klassischen Agentenfilm kommt es zum finalen *Showdown* zwischen den Vertretern von Gut und Böse. Die Konfrontation endet damit, dass Caution den verblendeten Demiurgen von Braun erschießt und den Stadtstaat Alphaville durch ein Rätsel, das er dem Computer Alpha 60 aufgibt, zerstört. Durch ‚unlogische‘ Fragen und Antworten, schlicht die poetische Sprache, der das auf Zahlenkombinationen und binären Oppositionen aufgebaute Computersystem keine Bedeutung zuordnen kann, bringt Lemmy Caution es zum Implodieren. Alpha 60, als Inkarnation der Zeichen, die er beständig aussendet und die immer wieder auf ihn zurückverweisen, scheitert an sich selbst, d.h. an der Unmöglichkeit der systeminternen Bedeutungszuweisung. Die Logik, das transzendente Signifikat von Alphaville wird als logozentrische Illusion entlarvt, was die Selbstdestruktion des Zentralcomputers und damit des Gesamtsystems Alphaville nach sich zieht. Als Resultat bricht die Stromversorgung im Stadtstaat zusammen und das düstere Alphaville wird endgültig in Dunkelheit gehüllt. Die meisten Menschen gehen sofort am nun herrschenden Lichtmangel und dem Verlust der allgegenwärtigen Kontrolle durch den Supercomputer zugrunde. Lemmy Caution jedoch gelingt es – wie schon John Wayne, James Bond und Philip Marlowe vor ihm – in letzter Sekunde, in dem nun ausgebrochenen apokalyptischen Chaos, in wahrer Heldenmanier die hilflose Schöne zu retten und dem Inferno zu entkommen.

Die letzte Filmsequenz zeigt, wie Lemmy und Natasha im Auto entfliehen. Während hinter ihnen Alphaville und die ‚alphabètes‘ kollabieren, fahren sie über die Grenzen der Stadt hinaus, in die Weiten der Galaxie, der Heimat von Lemmy Caution und einer potentiell glücklichen Zukunft entgegen. In dieser Schlussequenz zeigt sich dabei eine der verschiedenen Parallelen zu Jean Cocteaus Film *Orphée* (1950), der *Alphaville* als nur eine der vielen weiteren intertextuellen Filmreferenzen durchzieht. Gleichzeitig wird ebenso der antike Mythos von Orpheus und Eurydike selbst evoziert. Natasha transformiert sich für einen Augenblick in die Eurydike-Figur, die sich zweimal umdreht, um auf die sterbende Alptraumstadt zurückzublicken. Daran wird sie jedoch von Lemmy Caution gehindert, der damit seinerseits ebenso kurzzeitig in die Rolle der mythologischen Sängergestalt schlüpft. Dies stilisiert ihn neben allen

⁹⁰ Vgl. Layh, *Finstere neue Welten*, S. 195–199.

anderen Facetten seiner Figur letztendlich auch noch zu einer Art „pulp incarnation of Orpheus“.⁹¹

Alphaville ist einer der wenigen Filme Godards mit einem tatsächlich positiven Ende, das durch die Anspielung auf eine weitere Filmtradition, auf das Konzept der romantischen Liebe und das *happy-end* der tradierten *love story*, zusätzlich aufgeladen wird. Die letzte Szene zeigt ein *close-up* von Natashas Gesicht, als es ihr endlich gelingt, ihrer Liebe zu Caution sprachlich Ausdruck zu verleihen: „Je ... vous ... aime“ (01:34:35) bringt sie schließlich unter Schwierigkeiten hervor. Dies indiziert die Rückgewinnung ihrer Individualität, den Sieg der Emotionen über die gefühlscalte Welt der Technik wie der Zahlen und suggeriert mit dem offenen Ende des Films einen möglichen utopischen Neuanfang. Letztlich ist *Alphaville* dabei auch ein Film über, wie eine Hommage an das Kino und offenbart über das Prinzip des Dystopischen eine Utopie der Ästhetik.



Abb. 8: Natasha

⁹¹ Darke, *Alphaville*, S. 19. Darke deutet hier an, dass man dies zudem als ironischen Seitenhieb auf die seiner Schauspielkarriere vorausgehende Laufbahn Eddie Constantines als Sänger an der Seite von Edith Piaf in den 1930er und 1940er Jahren lesen könnte.

Filmographie

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution. Produktion: André Michelin, Frankreich/Italien, 1965. Regie: Jean-Luc Godard. Drehbuch: Jean-Luc Godard. Kamera: Raoul Coutard. Musik: Paul Misraki. Darsteller: Eddie Constantine (Lemmy Caution), Anna Karina (Natasha von Braun), Akim Tamiroff (Henri Dickson), Howard Vernon (Professor Léonard Nosferatu/von Braun), Laszlo Szabo (Chefingenieur).

The Big Sleep. Produktion: Howard Hawks, USA, 1946. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman (nach Raymond Chandler). Kamera: Sid Hickox. Musik: Max Steiner. Darsteller: Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Sternwood Rutledge), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood).

Bibliographie

Anshen, David, „*Alphaville*: A Neorealist, Science Fiction Fable about Hollywood“. In: *Italian Neorealism and Global Cinema*. Hg. v. Laura E. Ruberto u. Kristi M. Wilson. Detroit, MI 2007, S. 91–110.

Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale* [1985]. London 1990.

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen* [1959]. 3 Bde. Frankfurt/M. 1998.

Borges, Jorge Luis, „Historia de la Eternidad“. In: Ders.: *Obras Completas 1923–1949*. Bd. 1. Hg. v. Carlos V. Frías. Barcelona 1989, S. 357–423.

—, „Formas de una leyenda“. In: Ders.: *Obras Completas 1952–1972*. Bd. 2. Hg. v. Carlos V. Frías. Barcelona 1989, S. 118–121.

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451 – the temperature at which book paper catches fire, and burns ...* [1953]. New York 1991.

Brody, Richard, *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York 2008.

D’Abrigeon, „Jean-Luc Godard, Cinéaste-écrivain – de la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967“ (<http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2130/jeanluc-godard-cineasteecrivain>, Stand: 20.03.2015).

Darke, Chris, *Alphaville. (Jean-Luc Godard, 1965)*. London 2005.

Drenkpohl, Ann-Kristin, *Stimme – Macht – Technik. Sprechende Computer in der Science Fiction*. München 2008.

Douin, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard*. Paris 1989.

Frye, Northrop, „Varieties of Literary Utopias“. In: *Utopias and Utopian Thought*. Hg. v. Frank E. Manuel. Boston, MA 1967, S. 25–49.

Godard, Jean-Luc, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Aus d. Frz. übers. v. Frieda Grafe u. Enno Patalas. München u. Wien 1981.

Huxley, Aldous, *Brave New World* [1932]. London 1988.

Layh, Susanna, *Finstere Neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg 2014.

- , „Wir, 1920, Jewgenij Iwanowitsch Samjatin“. In: *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Hg. v. Winfried Nerdinger. In Zusammenarbeit mit Hilde Strobl. Mitarbeit v. Klaus Altenbuchner, Irene Meissner, Leonhard Richter, Ulrike Steiner. München 2007, S. 311–312.
- Loshitzky, Yosefa, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit, MI 1995.
- Martin, Adrian, „Recital: Three Lyrical Interludes in Godard“. In: *For Ever Godard*. Hg. v. Michael Temple, James S. Williams, u.a. London 2004, S. 252–271.
- More, Thomas, *Utopia* [1516]. Übers. und mit einer Einleitung von Paul Turner. London 1965.
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* [1949]. London 1990.
- Roud, Richard, *Jean-Luc Godard*. London 1968.
- Samjatin, Jewgenij, *Wir*. Aus d. Russ. übers. v. Gisela Drohla. Mit einem Nachwort v. Jürgen Rühle. Köln 2000.
- Seeßlen, Georg, „Tarzan gegen IBM. »Alphaville«: Lemmy Cautions seltsamstes Abenteuer“. In: Ders.: *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino*. Berlin 1996, S. 160–167.
- Silverman, Kaja u. Harun Farocki, „Worte wie Liebe. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)“. In: Dies., *Von Godard sprechen*. Mit einem Vorwort von Hanns Zischler. Übers. aus d. Engl. v. Roger M. Buerger. Berlin 1998, S. 75–101.
- Speck, Oliver, „Lemmy Caution als Bildner der Ich-Funktion. Intermedialität in Godards *Alphaville*“. In: *Godard intermedial*. Hg. v. Volker Roloff u. Scarlett Winter. Tübingen 1997, S. 57–66.
- Stenzl, Jürg, *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München 2010.
- Woolfolk, Alan, „Disenchantment and Rebellion in *Alphaville*“. In: *The Philosophy of Science Fiction Film*. Hg. v. Steven M. Sanders. Lexington, KY 2008, S. 191–205.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Godard, *Alphaville*, 00:01:27
- Abb. 2: Godard, *Alphaville*, 00:01:31
- Abb. 3: Godard, *Alphaville*, 01:18:09
- Abb. 4: Godard, *Alphaville*, 00:32:16
- Abb. 5: Godard, *Alphaville*, 01:21:40
- Abb. 6: Godard, *Alphaville*, 00:27:25
- Abb. 7: Godard, *Alphaville*, 01:16:02
- Abb. 8: Godard, *Alphaville*, 01:34:35

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 Ribler-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,

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 Genrekin* (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.

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-

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 „Ecopscychology“, 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-*

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.