

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Stars (2)

1998

<https://doi.org/10.25969/mediarep/34>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Stars (2)*, Jg. 7 (1998), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/34>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Stars (2)

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
7/1/1998 audiovisueller Kommunikation

	Editorial	2
	Stars (2)	
	Florence Lawrence - The Girl of a Thousand Faces	4
Sabine Lenk	Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos	11
Sabine Hake	Heinz Rühmann. und die Inszenierung des "kleinen Mannes"	33
Brian Currid	"Es war so wunderbar!" Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung	57
Johannes von Moltke	Heimatklänge. DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA	95
Hans J. Wulff	Szene, Erzählung, Konstellation. Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST	123
Peter Wuss	Originalität und Stil Zu einigen Anregungen der Formalen Schule für die Analyse von Film-Stilen	145
	Zu den Autoren	168
	Call for Papers: "Euro-Kino"	169
	Impressum	170

Editorial

Ein Star, dessen Namen niemand kennt: Diese scheinbar paradoxe Feststellung trifft ein hier erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlichter Artikel aus dem Jahr 1910. Florence Lawrence, deren Wechsel von der Biograph Co. zur Imp Co. in der Filmgeschichtsschreibung für gewöhnlich als Beginn des Starsystems gesehen wird, ist jedoch für die Kinogänger zunächst einmal nur *The Girl of A Thousand Faces*. In einer Untersuchung zu frühen Stars zeigt Sabine Lenk, daß schon vor Florence Lawrence die *picture personalities* Méliès, Deed, Rigadin und Linder auch ohne das entwickelte Starsystem Hollywoods eine außergewöhnliche Stellung im Filmgeschäft erreicht haben, obwohl ihre eigenen Namen im Film wie in der für das Publikum bestimmten Werbung nicht genannt werden: Als bekannte Gesichter und Figuren haben sie finanziellen Erfolg, erringen sie (inter-) nationale Popularität und sind sie Gegenstand von Vermarktungsstrategien, ja sogar Adressaten von Fanpost.

Die beiden Untersuchungen von Sabine Hake und Brian Currid zu Stars des deutschen Kinos der 30er Jahre setzen die Diskussion um das Verhältnis von Star, Körperlichkeit und Rolle und den von ihnen geschaffenen Rezeptions- und Lektürewesen aus Heft 2/1/1997 fort. Sabine Hake beschreibt Heinz Rühmann als einen Filmstar, dessen Inszenierungen ikonographische, physiognomische und performative Elemente kombinieren, die gemeinsam den "kleinen Mann" als einen filmischen Effekt produzieren. Hake interessiert sich dabei vor allem für die Angestellten- und Gesellschaftskomödien des Dritten Reichs, die sie im Hinblick auf die dort entwickelten Männlichkeitsbilder untersucht und deren Rezeption als Ikonographien des typisch Deutschen sie kritisch durchleuchtet.

Brian Currids Überlegungen zu Zarah Leanders Starimage und dessen Karriere innerhalb der schwulen Subkultur der Nachkriegszeit zielen auf den Zusammenhang zwischen der Historizität von Starimages und ihrer Wirkung als diskursive Chiffren. Currid beschreibt Zarah als "Monument" und untersucht vor allem dessen mnemonische Funktion für die Rekonstruktion subkultureller und nationaler Identität nach dem zweiten Weltkrieg.

Drei weitere Beiträge stehen außerhalb des Star-Schwerpunkts: Johannes von Moltke untersucht die Deterritorialisierung des Heimatgenres in Wolfgang Liebeneiners DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA. Dabei zeigt sich, daß die deutsche Verfilmung einer österreichischen Familiensaga im amerikani-

schen Exil eine Reihe narrativer und ideologischer Effekte produziert, die im gängigen Klischee vom deutschen Film der fünfziger Jahre bislang unterbelichtet geblieben sind.

Hans J. Wulff lenkt die Aufmerksamkeit auf die selten erwähnte Hotelszene in *NORTH BY NORTHWEST*, die nach der berühmten Maisfeldszene und vor der Versteigerung plaziert ist, um die dramaturgische Bedeutung von *suspense* in diesem Film zu relativieren. Sowohl das Spiel mit Identitäten, wie auch die Spezifik der situativen Ebene der Narration sind wesentliche Bestandteile des filmischen Geschehens; überdies kommt hier eine Dimension der Filmrezeption in den Blick, die zu unrecht in der Filmanalyse vernachlässigt wurde, weil man ihr meist nur ein rein soziologisches Interesse zugebilligt hat.

Peter Wuss' Aufsatz schließt an eine Reihe von Beiträgen an, die bislang bereits in *Montage/AV* zur formalistischen und neoformalistischen Filmtheorie erschienen sind. Wuss präsentiert die Arbeiten der russischen Formalisten in ihrem historischen Entstehenszusammenhang und untersucht, inwieweit sie heute für die Analyse von Film-Stilen in historischer wie theoretischer Hinsicht fruchtbar gemacht werden können. Er plädiert dabei für eine Verknüpfung der Ansätze des russischen Formalismus mit neueren, kognitivistisch orientierten Verfahren, um Vielschichtigkeit des Phänomens Stil im Schnittpunkt von Textproduktion, Textstruktur und Rezeption theoretisch zu fassen.

FOR THE WEEK OF
MARCH 20, 1910

Sunday POST-DISPATCH MAGAZINE

LOOKING FOR
SALES
IN THIS ISSUE

THE GIRL OF A THOUSAND FACES

Florence Lawrence, Three Times Reported Dead but Still Very Much Alive, Is the Highest Paid Moving Picture Actress—An Adept in Pantomime She Rehearses

300 Rolls a Year, or One for Each Working Day

A woman who has been reported dead three times, but who is still very much alive, is the highest paid moving picture actress in the world. Florence Lawrence, the "Biograph Girl," is the actress who has made a name for herself in the world of the moving picture. She is a native of Vermont, and was born in 1878. She began her career in 1901, when she was discovered by a man named Harry Lauder. She has since then become one of the most famous actresses in the world. She is known for her versatility, and is able to play a wide range of roles. She is also known for her work in pantomime. She has been reported dead three times, but she has always come back to life. She is now the highest paid moving picture actress in the world, and she makes 300 rolls a year, or one for each working day.



DETERMINATION



SADNESS

CONCENTRATION



PIETY

COQUETRY

HORROR

HILARITY

Das Mädchen der tausend Gesichter^{*}

Florence Lawrence, schon dreimal für tot erklärt, doch immer noch überaus lebendig, ist die bestbezahlte Filmschauspielerin. – Als Meisterin der Pantomime probt sie 300 Rollen im Jahr; eine an jedem Arbeitstag.

Ihr Gesicht kennen Millionen Menschen in den Vereinigten Staaten, ihren Namen, wenn überhaupt, nur wenige: Ein Mädchen, dessen geschmeidige Gestalt durch Komödien und Dramen auf der Leinwand tausender Lichtspielhäuser in unserem Land huscht, die alle von den unabhängigen Filmfabrikanten kontrolliert werden. Wo immer in Europa amerikanische Filme gezeigt werden, ist ihr Gesicht fast ebenso bekannt wie hierzulande. Die Scharen gewohnheitsmäßiger Kinogänger wie Elbert Hubbard, die man als "Filmverrückte" bezeichnet, kennen sie als "das Mädchen der tausend Gesichter", doch ihr Bühnenname ist Florence Lawrence.

Gerade einmal zwanzig Jahre alt, genießt Miss Lawrence die Aus-

zeichnung, die bestbezahlte Filmschauspielerin in den Vereinigten Staaten zu sein. Sie wird auch am häufigsten gefilmt, daher ihr Beiname "das Mädchen der tausend Gesichter", doch man könnte genauso gut sagen: "der Millionen Gesichter".

Miss Lawrence stammt aus Hamilton, Ontario, und hat es wie viele Kanadier, die in "die Staaten" gekommen sind, schnell zu etwas gebracht. Zuhause hieß sie Florence Solter, doch als sie zum Theater kam, nahm sie den Namen Lawrence an.

Tausende Leser werden ihr Bild, das hier zum ersten Mal in einer Zeitung erscheint, sofort wiedererkennen und sich an die vielen Komödien und Dramen erinnern, in denen sie diese ausdrucksvollen

*

Dieser Artikel erschien ursprünglich im *Sunday Post-Dispatch Magazine* vom 20.3.1910. Wir danken Hans Beller, der diesen Text gefunden und zur Veröffentlichung vorgeschlagen hat.

Züge gesehen haben, deren Wandlungsfähigkeit die darzustellenden Gefühle ebenso deutlich vermittelt wie das gesprochene Wort.

Miss Lawrence geriet plötzlich in die Schlagzeilen durch die inzwischen bereits dreimal erschienenen Berichte über ihren gewaltsamen Tod in New York. Ihr Arbeitgeber, die Independent Moving Picture Co., hat dies jedes Mal bestritten und durchblicken lassen, die Meldungen seien von einer konkurrierenden Firma in die Welt gesetzt worden in der Hoffnung, die Bewunderer von Miss Lawrence würden durch die Todesnachricht glauben, sie nie mehr auf der Leinwand wiedersehen zu können und deshalb die unabhängigen Kinos nicht mehr aufsuchen.

Doch diese Ente verfehlte ihre Wirkung, denn den Tausenden, welche die Berichte lasen, sagte der Name Florence Lawrence nichts. Doch wenn sie ihr Bild hier sehen, werden sie sie sofort wiedererkennen und sich freuen, daß sie noch lebt und zu ihrer Erbauung weiterhin in den "Konservendramen" spielen wird.

Vor kurzem hat Miss Lawrence bei der "Imp"-Gesellschaft einen Exklusivvertrag auf Lebenszeit unterzeichnet, wobei ihr Gehalt jährlich \$ 15 000 beträgt. Das ist zwar eine beträchtliche Summe für ein Mädchen ihres Alters, aber nicht über-

trieben, wenn man ihre Popularität und die Anziehungskraft der Lichtspieltheater, in denen ihre Filme laufen, in Betracht zieht.

Miss Lawrence ist nun als das "Imp-Girl" bekannt, und jeden Abend, wenn sie auf der Leinwand von fünf- oder sechstausend "Nickelodeons" erscheint, werden ihre Filme bejubelt von den einfachen Liebhabern des stummen Dramas, die eine große Bewunderung für das junge Mädchen hegen, das so hart arbeitet, um ihnen zu gefallen. Ganz fraglos ist sie die beliebteste unter all den Filmdarstellern in unserem Land.

Um zu begreifen, wie schwer Miss Lawrence arbeitet, um \$ 15 000 im Jahr zu verdienen, muß man wissen, daß sie 300 Rollen jährlich lernt und probt, was ungefähr 75 Prozent über dem liegt, was eine durchschnittliche, hart arbeitende Ensemble-Schauspielerin sich anzueignen verpflichtet ist. Das bedeutet, sie muß pro Woche sechs Rollen schaffen – also eine für jeden Werktag im Jahr.

Diese Leistung ist geradezu unglaublich, doch es herrscht eine Nachfrage nach Filmen, und so lange es diese gibt, muß sie auch befriedigt werden.

Wenn Miss Lawrence sich jedes Jahr die Dialoge von 300 Theaterstücken einprägen müßte, wäre die Aufgabe natürlich unmöglich zu

bewältigen, doch das ist hier nicht der Fall. Sie lernt Rollen, die sie mimisch darstellt. Maud Adams mag das Publikum bezaubern, wenn sie sagt: "Glaubt ihr an Märchen?", und ihre Worte tragen sie so weit wie ihr Spiel, doch Miss Lawrence muß die Arbeit allein mit ihrer Pantomime tun.

Eine Bewegung der Lippen, ein Blick des Auges, ein Zucken der Gesichtsmuskel, eine Gebärde von Arm oder Hand, das Schwanken des Körpers muß an die Stelle der Rede treten; dies sind ihre einzigen Mittel, das Stück dem Publikum zu vermitteln. Sie muß uns das Lachen, das Seufzen oder das Schluchzen in der Geschichte sehen lassen, ohne daß ihr das Wort zu Hilfe kommen könnte. Das ist die Vollendung der Schauspielkunst.

"Reden Filmschauspieler, während sie vor der Kamera ein Stück mit Posen darstellen?", wurde Miss Lawrence gefragt.

"Manche tun es, andere nicht", antwortete sie. "Ich tue es, auch wenn ich eine Rede, die zur Handlung paßt, improvisieren muß. Ich muß einfach sprechen. Andernfalls spiele ich rein mechanisch, ohne Geist und Gefühl."

"Wieviele Proben sind für ein durchschnittliches Filmschauspiel nötig?"

"Mir genügen für gewöhnlich zwei", antwortete Miss Lawrence. "Die erste nennt man eine 'mechanische' Probe. Wir mimen einfach, was der Regisseur für die jeweilige Szene als notwendig erachtet. Dann spielen wir noch einmal, wie man sagt: 'mit Gefühl'. Danach sind wir bereit für die Kamera. Es geschieht oft, daß man uns an demselben Morgen oder Nachmittag Komödie, Drama und Tragödie hintereinander proben läßt. Das ist eine der aufreibendsten Erfahrungen für einen Filmschauspieler, der bewußt versucht, seine Rolle zu 'fühlen'."

"Hatten Sie vor der Kamera jemals Lampenfieber?"

"Oh nein. Eigentlich war ich mir der Bedeutung meiner Arbeit gar nicht bewußt. Ich konnte mir gar nicht vorstellen, daß man eines Tages diese Art der Darstellung genauso streng kritisieren und beurteilen würde wie das Spiel auf der Bühne. Ich habe bei vielen Schauspielern gesehen, daß sie vor der Kamera die Nerven verloren – alte Hasen, denen es überhaupt nichts ausmacht, vor einer Masse von Leuten aufzutreten. Andere können es nicht lassen, immer wieder in die Kamera zu schauen, was bei uns als schlechtes Spiel gilt, als etwas, das wir niemals tun dürfen, außer es liegt eine Situation vor, die verlangt, daß wir direkt ins Publikum schauen.

Filmschauspieler müssen sich mit vielerlei Schwierigkeiten auseinandersetzen – mehr noch als ihre Kollegen auf der Bühne. In einem Fall, der als Beispiel für viele stehen kann, sah ich, wie eine Filmschauspielerin nur deshalb zusammenbrach, weil die Kamera nicht richtig arbeitete. Sie hatte die emotionale Probe zur Zufriedenheit des Regisseurs "durchlaufen", dann begann man, die Szene für die Kamera zu spielen. Sie war auf dem Höhepunkt der dramatischen Situation angelangt, als sich der Film in der Kamera verhakte und die ganze Szene wiederholt werden mußte. Das geschah ein zweites, schließlich ein drittes Mal. Das war mehr, als ein Mensch auszuhalten vermochte: Sie fiel in Ohnmacht, die nicht gespielt war."

"Gehen Sie jemals in ein Lichtspieltheater, um sich auf der Leinwand zu sehen?"

"Oh ja, ganz gewiß", kam die lächelnde Antwort. "Ich gehe gerne dorthin, setze mich still in eine Ecke und höre mir die Kommentare an. Und wenn sie dann applaudieren – Sie können sich gar nicht vorstellen, wie seltsam das ist und wieviel wirkliches Glück es mir bedeutet. Ich glaube nicht, daß eine Schauspielerin sich über den Beifall eines Publikums, das sie vor sich sieht und dem sie danken kann, mehr freut als ich mich über den Applaus der Leute, die mich

nur im Film sehen. Einmal hat mich jemand aus dem Publikum erkannt, während ich mir einen meiner Filme ansah, und das war schrecklich. Schnell verbreitete sich die Nachricht, ich sei anwesend, und man bedrängte mich sehr, Autogramme zu geben. Als ich mich zum ersten Mal auf der Leinwand sah, war das eine fürchterliche Enttäuschung. Ich wirkte so unbeholfen. Meine Arbeit schien voller Fehler, wirklich ärgerlich. Ich hatte das Gefühl, ich müßte zu dem Bild auf der Leinwand gehen und sagen: 'Du Gans, warum spielst du es nicht auf diese Art anstatt so, wie du es tust.'"

"In welcher Art Film treten Sie am liebsten auf?"

"Ich liebe Filme, in denen ich auf einem Pferd reiten kann. Ich bin in Hamilton, Ontario, geboren, und so lange ich zurückdenken kann, bin ich geritten. Man sagte immer, man bräuchte mit dem Essen nicht auf mich zu warten, wenn ich auf einem Pferd unterwegs war, denn ich ritt lieber, anstatt zu essen. Wenn ich vor einer Kamera reite, dann vergesse ich den Film und alles um mich herum. Und in diesen Szenen spiele ich auch am besten, gerade weil ich überhaupt nicht spiele: Es macht mir ganz einfach großen Spaß."

Eine weitere Schwierigkeit für die Filmschauspieler ist die Aufführung

ihrer Stücke auf öffentlichen Plätzen, in den Straßen großer und kleiner Städte, in leerstehenden Häusern, auf den Treppen öffentlicher Gebäude oder an anderen Orten, wo sich Menschenmengen versammeln und applaudieren, lachen oder spotten, je nach Laune.

"Fühlen Sie sich gestört von den Müßiggängern um Sie herum, wenn Sie im Freien auftreten?", fragten wir Miss Lawrence.

"Oh nein, nicht besonders", antwortete sie. "Kinder machen sich oft einen Spaß daraus, vor die Kamera zu laufen, doch die Erwachsenen betrachten nach meiner Erfahrung die Aufnahmen freundlich und mit viel Interesse. Nur manchmal neigen sie dazu, zu lachen und Bemerkungen zu machen, die einen nervösen Schauspieler aus der Fassung bringen können. Dann ist es schwer, die Umgebung zu vergessen und so zu spielen, wie die Rolle es verlangt."

Als sie gefragt wurde, ob sie auch Liebesbriefe von Verehrern empfangen wie die Vaudevillekünstler und die Schauspielerinnen dramatischer Bühnen oder des Musicals, errötete Miss Lawrence und lachte.

"Und ob!", rief sie aus. "Schauen Sie sich das an!" Sie holte Päckchen um Päckchen von Briefen, Postkarten, Zetteln und was sonst nicht allem aus einer großen Kiste. Viele Briefe kamen von filmverrückten

Jungen und Mädchen, die Schauspieler werden wollten und fragten, welche Schule sie empfehlen könne. Dazu Schreiben von verwirrten Jünglingen, reichen Jungesellen, unbeständigen Ehemännern und lustigen Witwern, die ihr immerwährende Liebe und Hingabe schworen, überraschend viele Anfragen von Autogrammjägern, sogar Heiratsanträge von Männern, die zusammengenommen angeblich über so viel Reichtum verfügten, daß sie das nationale Defizit ausgleichen könnten. Briefe von der Ost- bis zur Westküste, aus Kanada, Frankreich, England, Deutschland, Australien und aus Rußland, wo die amerikanischen Filme nebenbei gesagt überaus beliebt sind.

"Es mag närrisch scheinen, aber ich behalte sie alle", sagte Miss Lawrence. "Sie sind ein direkter Beweis dafür, daß es unter den Hunderttausenden von Menschen, die mich jede Woche auf der Leinwand sehen, viele gibt, die mich als wirkliches menschliches Lebewesen betrachten und nicht als einen Automaten oder eine Phantasie."

Was den Titel der meistphotographierten Frau angeht, gebührt die Krone Miss Lawrence. Bei jedem Film kommen 14 einzelne Bilder auf einen Fuß, und im Durchschnitt ist jeder Film 1000 Fuß lang. Das bedeutet, daß Miss Lawrence an

sechs Tagen jede Woche jeweils 14
000 mal photographiert wird; 300
Filme pro Jahr bedeuten, daß

jährlich mehr als 4 000 000 mal ihr
Bild aufgenommen wird.

Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler

Sabine Lenk

Stars der ersten Stunde

Eine Studie zur Frühzeit des Kinos

Auch wenn sein Gesamtwerk den meisten unbekannt ist, viele vielleicht nur *THE SHEIK* (1921) oder *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921) gesehen haben, hat sein Name noch immer einen magischen Klang: Rudolfo Valentino. Schon in den zwanziger Jahren entspricht er dem Bild, das wir uns heute im allgemeinen von einem Star machen: talentiert und intelligent, gutaussehend, von athletischer Gestalt mit durchtrainiertem Körper, beim Publikum beliebt, von den Medien gefeiert und so machtvoll in Hollywood, daß selbst 'Pannen' im Privatleben seiner Karriere nicht schaden. Sein 'letzter Auftritt', bei dem gut 90.000 Menschen in zwei Tagen an seinem Leichnam vorbeizogen, bildet den Höhepunkt des Starwesens während der Stummfilmzeit. Zwei Jahre zuvor bei der Beerdigung der bedeutendsten Diva des Theaters Sarah Bernhardt waren es nur etwas über 30.000 gewesen.

Das Starsystem Hollywoods konnte, wie Richard DeCordova (1990) nachgewiesen hat, ohne entsprechendes Medienumfeld nicht entstehen. Dank der Zusammenarbeit von Produktionsgesellschaften und Presse entstanden Diskurse über den Schauspieler, die ihm, gesteuert von den Verantwortlichen im Interesse der Filmindustrie, eine von der Leinwand unabhängige Existenz verschafften. Da sich die ersten Filmfirmen erst ab 1909/10 bei Los Angeles niederließen, dürfte es vor diesem Datum keine Stars gegeben haben. Das behaupten zumindest die mittlerweile 'klassisch' zu nennenden Untersuchungen von Edgar Morin (1972, 99) oder Richard Dyer (1979, 9f) bzw. von Filmhistorikern wie Anthony Slide (1978, 1), Eileen Bowser (1994, 106) und DeCordova (1990, 1).

Wie die folgende Studie zeigen wird, schafften es jedoch vier europäische Künstler, vor 1910 auf (inter-) nationalem Niveau zu Popularität zu gelangen, obwohl die in den Untersuchungen als Voraussetzung für das Startum genannten außerkinematographischen Diskurse noch nicht existierten. Daraus wird ersichtlich, daß die Verbindung von "Star" und "Starsystem", wie wir sie heute kennen, nicht immer auf dieselbe Art und Weise bestand.

Frühzeitkinematographie

Bei der Recherche zu diesem Beitrag stellte sich schnell heraus, daß die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in bezug auf das Starphänomen nahezu eine *terra incognita* darstellt: Die meisten bisher dem Starsystem gewidmeten Werke behandeln die Frühzeit eher stiefmütterlich¹, mit Ausnahme von Richard DeCordova. Seine Untersuchung über die strategische Vermarktung der Filmschauspieler setzt allerdings erst zu dem Zeitpunkt ein, als das Starsystem à la Hollywood bereits entsteht; dies rückt seine (zudem auf die Vereinigten Staaten beschränkten) Beobachtungen näher an die Bedingungen der zwanziger Jahre.² Während der ersten beiden Jahrzehnte der Kinematographie beherrschen jedoch nicht amerikanische, sondern französische Firmen den Weltmarkt. Ihre Produktion ist bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg überall in der Welt wegweisend.³ Aus Frankreich stammen auch die vier angesprochenen Künstler. Die Bedingungen ihrer (inter-)nationalen Popularität sollen im folgenden untersucht werden.⁴

¹ Vgl. Dyer (1979, 9), Morin (1972, 17f). Oberflächliche Untersuchungen finden sich bei Ford/Jeanne (1964, 7ff) und in *Le cinéma* (1984, 2361). Ob Monographien zu Künstlern wie Asta Nielsen oder Max Linder diesen Aspekt ausführlicher behandeln, wurde nicht untersucht.

² Die damals im Theater verbreitete Auffassung zum Stichwort "Etoile": Ausdruck aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, "[...] par laquelle on désigne un artiste non pas toujours d'une valeur exceptionnelle, mais qui a acquis sur le public une influence peu ordinaire" (Pougin 1985, 249), betont nur einen Aspekt, nämlich die Wirkung der Künstler auf das Publikum.

³ Es geht hier darum, äußere Erscheinungsformen zu betrachten. Filmästhetische Voraussetzung wie die von Tom Gunning (1991, 219) angeführte größere Nähe der Kamera zum Darsteller werden nicht untersucht. Auch auf die von Martin Loiperdinger (1992, 115ff) aufgestellte These, Personen der Zeitgeschichte wie der deutsche Kaiser stellten die ersten Filmstars dar, soll hier nicht eingegangen werden, auch wenn mich Herbert Birett auf den stargleichen Einfluß von Wilhelm II. auf die männliche Bevölkerung, die seine Kleidung, Frisur, Bartform und Haltung häufig imitierte, aufmerksam machte.

⁴ Dabei handelt es sich nur um eine erste Annäherung an dieses wenig beachtete Gebiet. Die schlechte Quellenlage und vor allem fehlende Informationen z.B. über die Anzahl der pro Film vertriebenen Kopien erfordern weitere Untersuchungen.

Der Fall Jehanne d'Alcy oder Wie bedeutend ist die Bekanntheit des Namens?

Von der Massenhysterie anlässlich der Beisetzung von Rudolfo Valentino ist das Kino in seiner Entstehungszeit weit entfernt, denn das Publikum macht sich gerade erst mit dem neuen Medium vertraut, das Naturphänomene detailgetreu in bewegten Bildern wiedergibt und per Kameratricks aus einer Frau ein Skelett werden läßt. Mit der Verwandlung dieser Dame namens Jehanne d'Alcy durch ihren Partner Georges Méliès in *ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN* (1896) setzt ein Prozeß ein, der die Kinematographie um ein anderen Bühnenkünsten inhärentes Moment bereichern und dazu beitragen wird, sie als Unterhaltungsmittel für alle Bevölkerungsschichten durchzusetzen.

Einige Darstellungen behaupten, Jehanne d'Alcy (eigentlich Charlotte-Stéphanie Faës) sei der erste Star des Kinos gewesen (vgl. z.B. Malthête-Méliès 1973, 174 u. 442).⁵ René Jeanne und Charles Ford (1964, 7) widersprechen dieser Aussage. Sie sehen in ihr nicht die "première vedette du cinéma français": Obwohl Jehanne d'Alcy in vielen Filmen von Méliès spielte, sei ihr Name niemals auf der Leinwand oder in den Katalogen der "Star-Film" aufgetaucht, sie sei also vollkommen anonym geblieben. Pierre Jenn (1984, 84f) nennt sie einen "Anti-Star", da es für ihn aus genau denselben Gründen keinen Star geben kann (vgl. auch Morin 1972, 17). Tom Gunning (1991, 219) spricht, bezogen auf einen anderen Fall, vom "paradox of an unknown star". Der bekannte Name gilt diesen Autoren als Maßstab für die Bewertung, ob jemand ein Star ist oder nicht. Richard DeCordova (1990, 1f) schließlich zitiert einen Artikel des bekannten zeitgenössischen Journalisten Frank E. Woods aus dem Jahre 1919 als Beispiel dafür, daß der Name erst die Entstehung des Film-Starsystems (damit logischerweise des Stars selbst) ermöglicht.

Bekanntlich blieb in den ersten 15 Jahren die wahre Identität der Darsteller dem Publikum verborgen. Folgt man der von den Autoren aufgestellten Prämisse, dürfte es in diesen ersten Jahren der Kinematographie keine Stars geben, oder aber dieses Prädikat bliebe auf Personen beschränkt, die bereits vor ihrem Auftritt vor der Kamera renommierte Persönlichkeiten waren.

⁵ Vgl. auch *Le cinéma*, Nr. 117, 2285.

Georges Méliès – der Konkurrenzlose

Jehanne d'Alcy war sicher nur im Rahmen des Zaubertheaters, in dem sie einige Jahre auftrat, bekannt. Das Kriterium der Namensbekanntheit trifft wohl eher auf Georges Méliès zu: Seit 1888 Direktor des berühmten Théâtre Robert-Houdin, gehört er zu den Künstlerpersönlichkeiten der Hauptstadt. Seine Popularität als Zauberer hat er sich in kürzester Zeit mit der Erfindung zahlreicher Tricks erworben, die er häufig – für Frankreich neu – in eine Spielhandlung einbaut. Sein künstlerischer Ruf beschränkt sich nicht nur auf die Ile de France, denn in der Provinz verfolgt man stets die Theateraktivitäten im fernen Paris. 1896 lernen ihn die Besucher seines Theaters erstmals als Darsteller in dem erwähnten Verwandlungsfilm kennen. Er tritt anfangs als Illusionist in Frack und Handschuhen auf, kreierte aber schnell auch einige andere, für ihn typische Kostümrollen (z.B. Teufel, Hexenmeister, verrückter Gelehrter). Diese sind vor allem auch auf den Geschmack der immer breiter werdenden Besucherschicht auf dem Jahrmarkt zugeschnitten.

Aber ist denn eine dem Zuschauer bekannte Identität wirklich ausschlaggebend, um "vedette du cinéma" zu werden? Oder anders gefragt: Ist in der Frühzeit der Kinematographie die Namensnennung für die Popularität wirklich bedeutend? Kehren wir zum Fall Jehanne d'Alcy zurück.

Es ist nicht nur der Bekanntheitsgrad, der Jehanne d'Alcy von ihrem *patron* unterscheidet, sondern auch die Häufigkeit ihres Auftretens auf der Leinwand. Georges Méliès spielt in fast allen seiner ca. 170 bisher wiedergefundenen Filme mit (oft in der Hauptrolle). Man darf daraus schließen, daß dies für seine gesamte Produktion gilt.⁶ Der "Magier von Montreuil" erfüllt so ein Kriterium für das Startum nach Eileen Bowser (1994, 106), nämlich das der regelmäßigen Leinwandpräsenz.⁷ Die Liste der bisher nachgewiesenen Filme von Jehanne d'Alcy ist hingegen kurz: neun Titel zwischen 1896 und 1904, in denen sie z.T. nur eine Nebenfigur verkörpert.

Das Gesicht von Méliès ist markant: Er trägt als einziger Darsteller seiner Filme nicht nur eine ausgeprägte *moustache*, sondern auch einen Backenbart mit ausrasierten Rändern und Betonung des Kinns; die Kahlheit seines

⁶ Eine Ausnahme bildet der Zeitraum von Ende 1907 bis Ende 1908, in dem Méliès offensichtlich nur Regie führte.

⁷ Bowser (1994, 106) schließt für die USA das Vorhandensein von Stars bis 1908/09 aus, da es bis dahin noch kaum regelmäßig beschäftigte Darsteller gegeben habe.

Kopfes kaschiert er je nach Rolle mit auffallenden (oft langhaarigen) Perücken. Da er normalerweise die männliche Hauptrolle spielt, bei der Rollengestaltung sich oft als einziger sogar direkt an das Publikum wendet, ragt er aus dem Ensemble heraus.⁸ Zudem den anderen Darstellern durch seine distinguierte Körperhaltung und präzise Gestik (die auch für heutige Betrachter unverkennbar sind) überlegen, prägt sich Méliès dem zeitgenössischen Zuschauer sicherlich schnell ein. Hinzu kommt, daß wegen ihrer Kürze damals eine bedeutende Anzahl von Filmen zum Füllen einer Vorstellung projiziert werden muß, so daß Méliès mehrfach am selben Abend zu sehen ist.

Der hohe Verbreitungsgrad seiner lange Zeit sehr originellen – und daher erst bei den ambulanten Vorführern, dann bei den Ladenkinobesitzern erfolgreichen – Werke macht seine Figur auch außerhalb von Paris bekannt. Méliès konzentriert sich bereits ab 1896 auf fiktionale Bilder, während die Firmen Lumière und Edison vor allem auf Dokumentaraufnahmen setzen; die Produktion der Pathé-Spielfilme nimmt erst ab 1900/01 bemerkenswerte Formen an. So steht Méliès im eigenen Land praktisch bis dahin konkurrenzlos da. Während die Rivalen bei fiktionalen Filmen mit ständig wechselnden Akteuren arbeiten, die Tagesengagements erhalten, ist Méliès in jeder Aufnahme zu sehen, fällt also zwangsläufig dem Publikum auf.

Auch in den Folgejahren bleiben seine Filme gefragter als die der Rivalen. Seine Produktionsfirma "Star-Film" beliefert nach einiger Zeit z.B. auch den englischen und den amerikanischen Markt. Ihre im Vergleich zu anderen Firmen 'überlangen' Filme wie *VOYAGE DANS LA LUNE* (1902) kommen beim dortigen Publikum sehr gut an, was man aus den Raubkopien und Plagiaten durch andere Firmen schließen kann.¹⁰ So kennen wohl auch viele Nicht-Franzosen das Gesicht von Georges Méliès.

⁸ Zur Technik der Adressierung bei Méliès siehe Kessler/Lenk 1997.

⁹ Bei den Vorstellungen in seinem eigenen Pariser Théâtre Robert-Houdin kommt noch der Werbeeffect von Plakaten und von persönlichen Auftritten hinzu.

¹⁰ Zur Präsenz von Méliès' Filmen in den USA vgl. Charles Musser 1990, 292, 364 und passim. Plagiate zwingen Méliès Ende 1902, ein eigenes Verkaufsbüro in New York einzurichten. Aus den Fundorten der bis heute wiedererlangten Kopien läßt sich schließen, daß von 1896 bis ca. 1903 England sehr gut beliefert wurde. Eine Ausfuhr via England nach den USA fand vermutlich in gewissem Umfang zur selben Zeit statt. Aber erst die Eröffnung der Star-Film-Filiale sichert einen regelmäßigen Vertrieb bis 1908/09.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Méliès außerhalb der französischen Hauptstadt damals namentlich bekannt ist, sieht man einmal von den internationalen Kreisen der Illusionisten und von den Beschäftigten in der Filmindustrie ab.¹¹ Seine zahlreichen Filmauftritte lassen seine Figur jedoch trotzdem zu einer gewissen Bekanntheit und Beliebtheit gelangen.¹²

Der geliebte Glanz – Bühnenstars auf der Leinwand

Gehen wir der Frage der Bedeutung des Namens weiter nach. Laut Ford/Jeanne (1964, 7) wird auf der Weltausstellung 1900 eine erste "Bresche in die Mauer der Anonymität" geschlagen. Die Weltausstellung 1900 in Paris bietet tatsächlich eine Reihe illustrierter Namen: Das Phono-Cinéma-Théâtre zeigt Tonbilder u.a. mit den Schauspielern Sarah Bernhardt und Coquelin Aîné, dem Komiker Little Tich, dem Sänger Polin sowie den Clowns Footit und Chocolat, alles Künstler von internationalem Rang.¹³ Ihr Auftritt verleiht den Filmvorstellungen ihren Glanz und zieht Laufkundschaft an.

Doch schon vor 1900 versichert sich die internationale Filmindustrie der Unterstützung bekannter Persönlichkeiten. Künstler aus anderen Unterhaltungsbranchen (darunter auch aus dem Sport) sind von Anfang an Bestandteil des Programms: Edisons Kinetoskop zeigt 1894 u.a. die Tänzerinnen Carmencita und Annabelle (Whitford) sowie den Muskelmann Eugen Sandow (vgl. Musser 1991, 39ff). Die Brüder Skladanowsky arbeiten 1896 z.B. mit der Serpentin tänzerin Mademoiselle Ancion und den tanzenden Brüdern Tschepanoff (vgl. Zglinicki 1979, 242). Pathé filmt die amerikanischen Clowns Henderson und Stanley sowie die Akrobatin Miss Jenny (beide ca. 1897/98) (vgl. Bousquet 1996, 844f). Méliès dreht 1896 eine Gigue, getanzt von Miss Vère, und nimmt 1897 drei Lieder mit dem Sänger Paulin auf (vgl. Sadoul 1985, 253f). Ihre Namen bilden die Attraktion der Vorstellung und statten das neue Medium mit einer Anziehungskraft aus, die über den herkömmlichen Reiz der Bewegung bzw. der Authentizität der

¹¹ In einer Anzeige aus dem Jahre 1905 wirbt Méliès für sich mit dem Hinweis "créateur du genre Méliès". Sein Name steht also nicht nur für Qualitätsfilme, sondern dient wohl auch als Bezeichnung im Filmhandel (cf. *Phono-Ciné-Gazette*, Nr. 13, 1.10.1905, S. 211).

¹² Die Aufschrift "Geo. Méliès" stand eine Zeitlang auf den kleinen Tafeln, die als Schutz gegen Plagiat ins Dekor eingefügt waren. Im Gegensatz zur Filmbranche kannten allerdings wohl nur wenige Besucher die Verbindung zwischen diesem namentlichen Hinweis und der Figur auf der Leinwand.

¹³ Vgl. das Plakat in Sadoul 1978, 101.

Wirklichkeitsabbildung hinausgeht. Der Glanz, den die Nummern der Artisten auf anderen Gebieten der Unterhaltung erzielen, verleiht auch ihrer Reproduktion auf der Leinwand die Aura des Besonderen.¹⁴

Folgt man weiter der Argumentation von Ford/Jeanne, endet diese 'Anonymität' mit der Gründung der "Film d'Art" bzw. mit der filmischen Adaption des erfolgreichen Pantomimenstücks L'ENFANT PRODIGE.¹⁵ Während der dazwischen liegenden Periode hätten sich die Darsteller aus Angst vor Renommeeverlust geweigert, der Preisgabe ihrer Namen zuzustimmen (Ford/Jeanne 1964, 7f). In der Tat beginnt Ende 1908 eine gezielte Zusammenarbeit zwischen Theater und Filmindustrie: Berthe Bovy, Albert Lambert fils, Charles Le Bargy und Gabrielle Robinne setzen in L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (produziert von der Film d'Art) ihren an der Comédie-Française erworbenen Ruhm ein. Andere Bühnengrößen – Darsteller wie Autoren – folgen diesem Vorbild. Ihr Ruf soll helfen, das Image des Kinos zu verbessern, um ihm auf diese Weise neue Gesellschaftsschichten zu erschließen. Der sowohl auf dem Plakat wie im Vorspann genannte Name dient als Verkaufsargument – die Ware Film erhält durch ihn eine Wert-erhöhung. Und er garantiert den Absatzerfolg, denn sein Auftauchen verweist (ähnlich der Verpackung eines Produktes) auf einen 'vielversprechenden' Inhalt.

Vergleicht man die genannten Beispiele, wird deutlich, daß sich seit 1894 im Grunde nichts geändert hat.¹⁶ Auch 1908 treten wieder Bühnengrößen im Film auf, für die intensiv geworben wird. Bei den anderen Filmen hingegen bleibt die Identität der Mitspielenden ungenannt. Der Hinweis von Ford/Jeanne auf eine angebliche Scham der Betroffenen ist wenig überzeugend. Normalerweise sind es arbeitslose bzw. in Nebenrollen beschäftigte

¹⁴ Die Künstler profitieren nicht nur materiell von ihrem Einsatz vor der Kamera, die Filme werben auch für ihre Auftritte 'in persona'. Zudem erhält der Künstler durch den Kontakt mit der modernen Technik der Kinematographie die Möglichkeit, dem Publikum seine Aufgeschlossenheit gegenüber Neuerungen, d.h. seine Progressivität zu demonstrieren.

¹⁵ Im Verleih von Pathé im August 1907, mit den bekannten Mimen Georges Wague, Christiane Mendelys und Christine Kerf.

¹⁶ Als wohl einziger Unterschied zu 1900 sei anzumerken, daß sich mit L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE die Sitte einbürgert, den Star-Namen samt Zusatz ("de la Comédie-Française", "de l'Odéon" oder "du Théâtre de la Renaissance") nicht allein auf dem Plakat, sondern auch auf dem Vorspann erscheinen zu lassen, um seine Wirkung noch zu erhöhen.

Bühnendarsteller, die beim Film ihren Unterhalt verdienen, diejenigen also, die keinen Ruf zu verlieren haben; zudem erscheinen ihre Gesichter zumeist erkennbar auf der Leinwand, was ihr Filmengagement offenkundig macht. Andere Gründe sind eher plausibel: das generelle Fehlen von Werbeorganen wie Filmfachzeitschriften bis ca. 1905/06; eine Filmindustrie, die sich erst etablieren muß, bevor sie sich um 1907/08 auf künstlerische (und kostenintensive) Neuheiten wie den "Starfilm" zur Gewinnung neuer Publikumskreise einlassen kann; das Fehlen von festen Ensembles in den ersten ca. zehn Jahren, während derer je nach Tagesbedarf engagiert wird und die Darsteller von Produktion zu Produktion wechseln.¹⁷

1900 wie 1908 handelt es sich um Künstler, die bereits als Star anerkannt sind, bevor sie mit dem Kino in Kontakt kommen. Sie definieren sich durch ihre Bühnenzugehörigkeit sowie ihre Beliebtheit bei der Bevölkerung. Ihr Name ist dem Kinobesucher ein Begriff, wenn dieser auch möglicherweise nie einer ihrer Vorstellungen beiwohnen konnte. Der Ruhm ist Voraussetzung für ihr Erscheinen im Film und rührt nicht von der Leinwand her. Deshalb kann man hier nicht vom Star *der* Leinwand, sondern nur vom Star *auf* der Leinwand sprechen.¹⁸

Die erwähnten Punkte treffen auch auf Georges Méliès zu: außerhalb der Filmindustrie erworbenes Renommee; Zugehörigkeit zu einer festen Bühne, während er im Film auftritt; Reproduktion seiner Nummern (wenn auch unter Heranziehung der Kamera zur Realisierung vieler Tricks). Im Unterschied zu seinen Kollegen verläßt er jedoch für viele Jahre die Bühne, um sich ganz der Filmarbeit zu widmen. Seine permanente Leinwandpräsenz macht eine Wiedererkennung möglich, was durch die seltenen Filmauftritte bei den Bühnengrößen nicht geschehen kann. Ohne namentliche Werbung ist nicht garantiert, daß der Zuschauer, der den Bühnenstar möglicherweise noch nie vorher gesehen hat, auch dessen Präsenz im Film bemerkt, denn Theater- und Kinobesucher kommen damals z.T. aus verschiedenen Bevölkerungskreisen.

Man kann folglich sagen: Als Illusionist und Theaterdirektor gehört Méliès zur lokalen und regionalen Unterhaltungsindustrie. Aufgrund der fehlenden

¹⁷ Weitere, vor allem für die USA geltende Gründe finden sich bei DeCordova 1990, S. 7 und 77f.

¹⁸ Vgl. auch DeCordova (1990, 23); Edgar Morin (1972, 18) benutzt den Begriff "Star Film" im Gegensatz zum "film des stars", was aber den Unterschied nicht deutlich macht.

Konkurrenz (wenig fiktionale Filme, keine festen Ensembles) nimmt er eine einzigartige Stellung ein. Dank der weiten Verbreitung seiner Filme wird sein Bild überregional und zum Teil auch international bekannt. Seine Identität bleibt dem Zuschauer verborgen; trotzdem erreicht seine körperliche Gestalt große Popularität.

Boireau alias André Deed – Identität von Gesicht und Rolle

Rollen wir die Frage nach der Bekanntheit der Person und ihres Namens weiter auf. Georges Méliès fällt den Zuschauern durch seine eindruckliche Erscheinung und seine Expressivität auf. Die Filme sind ihm auf den Leib geschrieben (zumal er selbst die Szenarien entwirft), seine Umgebung ordnet sich ihm bedingungslos unter.

Auch André Deed (eigentlich André de Chapais) kommt von der Bühne. Als Akrobat und Sänger bei den Folies-Bergère und beim Théâtre du Châtelet unter Vertrag, arbeitet er nebenbei u.a. für die "Star-Film". Schnell findet er seinen individuellen künstlerischen Ausdruck vor der Kamera. Von kleiner Statur, körperlich äußerst wendig, mit spitzem Gesicht, erschafft er während seines ersten Engagements bei Pathé Frères (April 1906 bis Dezember 1908) die Figur des Boireau, der seine Umgebung durch Dummheit, zerstörerische Ungeschicklichkeit und grobe Manieren zur Verzweiflung bringt. Georges Sadoul (1978, 291) spricht von der "berühmten Boireau-Serie", auch wenn bei Henri Bousquet (1993) von zwanzig nachgewiesenen Filmen mit Deed nur sieben von Boireau handeln.¹⁹ Man kann davon ausgehen, daß André Deed häufiger in Komödien zu sehen war, als sich heute feststellen läßt.²⁰

Laut Sadoul (1978, 319) ist Deed der erste Schauspieler, der eine Figur erschafft, die in Titel, Drehbuch und Werbung namentlich auftaucht. Die ab 1908 noch in unregelmäßiger Folge erscheinenden Boireau-Filme werden zwar von anderen geschrieben und inszeniert²¹, doch der Erfolg des jeweiligen Werks hängt vollständig vom komischen Talent des Darstellers ab. André Deed verkörpert eine Rolle mit mehr oder minder festen Verhal-

¹⁹ Firmen wie Eclair sprechen bereits von einer Serie, auch wenn sie nur aus zwei Folgen besteht; vgl. Cherchi Usai 1992, 31ff.

²⁰ Raymond Borde (1988, 22) behauptet, achtzig Prozent der französischen Produktion zwischen 1895 und 1918 seien verloren.

²¹ Die meisten Drehbücher stammen von André Heuzé; Regie führen Albert Capellani, Georges Hatot und Louis Gasnier; vgl. Sadoul 1978, 320.

tensmustern. Boireau gerät bei jedem Film zwar in eine andere Situation, doch enden alle in der Regel im Chaos, oft – in Folge von Trunkenheit, Wut oder anderen bewußtseinstrübenden Einflüssen – mit der Zerstörung seiner Umgebung. Rolle (charakterisiert durch Typ, Kostüm und einen heftig gestikulierenden, grimassierenden Spielstil) und Darsteller fallen immer zusammen. Der Zuschauer kann folglich den Akteur leicht wiedererkennen, der ihn beim vorigen Mal so sehr amüsierte. Die schlechte Quellenlage erlaubt keine definitiven Aussagen, doch kann man wohl behaupten, daß bei Deed eine wechselseitige Stimulierung von Produktion und Publikumsresonanz vorliegt. Es ist sicher sein Erfolg in der Rolle als Boireau, der Pathé veranlaßt, Deed häufiger einzusetzen. Dank der größeren Leinwandpräsenz werden mehr Zuschauer auf ihn aufmerksam, was die Nachfrage nach seinen Filmen steigert und ihn schließlich die Firma wechseln läßt.

Georges Méliès und André Deed verbindet die eigene künstlerische Gestaltung von Figuren, die dem Zeitgeschmack entsprechen. Beide überzeugen durch ihr Talent. Sie begeistern die Zuschauer, ohne daß diese nach ihren Namen fragen.²² Méliès gilt in seiner kreativsten Periode unter den Kinobesitzern als Garant für Qualität und Publikumserfolg. Dies trifft auch auf Deed zu. Im Unterschied zu Méliès, der weitere Aufgaben in seiner Firma zu erfüllen hat, kann sich der Komiker beim Pathé-Konzern voll auf Schauspielerei und Rollengestaltung konzentrieren. Méliès war in seinen Anfängen als Darsteller praktisch konkurrenzlos, doch 1907/08 bedarf es einer überdurchschnittlichen Begabung, um während eines normalen Kinoprogramms (bestehend aus mehreren Dokumentaraufnahmen, Dramen und Komödien) aufzufallen. André Deed gelingt dies ebenfalls: Sein Spiel gefällt offensichtlich nicht nur dem französischen Publikum, denn er wird Ende 1908 von der Itala-Film aus Turin abgeworben. In Italien baut er seine Figur, nun Cretinetti genannt, weiter aus und verfeinert sie.

Zusammenfassend kann man sagen: Méliès und Deed stehen für finanziellen und künstlerischen Erfolg, aufgebaut auf solider (präkinematographisch erworbener) beruflicher Erfahrung, darstellerischem Geschick, (großer)

²² Herbert Birett und ich haben Schaustellerzeitungen, Fachblätter (sie existieren ab 1905 in Frankreich bzw. 1907 in Deutschland) und auch Filmseiten der Tagespresse (in Frankreich regelmäßig ab 1912) durchgesehen, ohne auf eine Debatte zur Anonymität der Namen, wie sie DeCordova um 1909/10 für die USA nachweist, zu stoßen. Ich danke Herbert Birett für den Hinweis auf die Lage in Deutschland sowie für seine freundliche Unterstützung bei der Suche nach Quellenmaterial.

Unabhängigkeit in der Rollengestaltung, einen durch ihre Firmen international gesicherten Vertrieb der Filme.²³ Auch wenn bisher keine Angaben über den Verbreitungsgrad vorliegen, läßt sich aus dem Zwang, gegen die Plagiate der Star-Film-Produktionen vorzugehen, sowie aus der Größe von Pathé²⁴ schließen, daß sich für viele ihrer Filme eine entsprechende Anzahl Kopien und dadurch wiederum ein recht guter (internationaler) Verbreitungsgrad ergeben haben dürfte. Bei Deed kommt die namentlich gekennzeichnete feste Rolle hinzu sowie – mit der kommerziellen Abwerbung ins Ausland – der Schritt hin zur Gagenspirale, eines der typischen Merkmale des Starsystems.

Nick Carter & Co – der Serienheld als Identifikationsangebot

"Boireau" bezeichnet bei Pathé eher die typisierende Gestaltung einer Rolle als eine feste Figurenbezeichnung: Nur vier von zwanzig Deed-Filmen tragen den Namen "Boireau" im Titel, um den Zuschauer schon vor der Vorstellung auf die Identität von Figur und der ihm aus anderen Filmen bereits bekannten körperlichen Gestalt des Schauspielers aufmerksam zu machen. Von Serien im heutigen Sinn kann man eigentlich erst ab dem Zeitpunkt sprechen, da der Name der Figur in den Vordergrund tritt. Dies geschieht 1908 durch die Firmen Eclair und Pathé. Mit ihrer Einführung beginnt nach den 'Etappen' Méliès und Deed eine weitere Stufe in der Entwicklung des Filmstars.

Unter der Leitung von Victorin Jasset²⁵ entsteht bei Eclair die Figur des Detektivs Nick Carter, dargestellt von Pierre Bressol. Weitere, wenn auch

²³ Pathé besitzt im Mai 1906 bereits Niederlassungen in acht internationalen Großstädten, darunter Berlin, New-York und Moskau (vgl. Bousquet 1993, III.). Die Star-Film ist seit Juni 1903 in Amerika mit einem Verkaufskontor vertreten (vgl. Musser 1991, 277). Auch andere Gesellschaften wie Eclair besitzen Verkaufsstellen im Ausland.

²⁴ Pathé eröffnet bis 1908 Filialen in allen damals wichtigen Hauptstädten; die Tagesproduktion im Januar 1907 liegt bei 50 km Positivfilm pro Tag.

²⁵ Victorin Jasset (1911, 41) behauptet rückblickend, um 1909 sei die Zeit vorbei gewesen, in der die Devise galt, der Anblick immer derselben Darsteller würde das Publikum ermüden. Nun bemühten sich die Gesellschaften, sie durch Vertrag an sich zu binden. Die Firma Edison dreht schon früh eine Reihe komischer Filme mit den Figuren Jones (1899), Uncle Josh und Happy Hooligan (beide 1900). Auch das Beispiel André Deed und Jassets eigene Inszenierungen der Nick Carter-Romane mit Bressol zeigen, daß diese Behauptung nicht auf

weniger erfolgreiche (Mini-) Serien der Eclair folgen, so z.B. RIFFLE BILL (5 Folgen, vertrieben von Dezember 1908 bis Januar 1909, mit Henri Gouget, Camille Bardou), MESKAL, LE CONTREBANDIER (3 Folgen im Juni/Juli 1909, mit Charles Krauss, André Liabel) sowie LE VAUTOUR DE LA SIRIA (3 Folgen im August 1909, mit Joë Hamman, Henri Gouget, Camille Bardou, nach einer populären Groschenromanreihe).²⁶ Eclair läßt seine Serien zumeist in einem Zeitraum von einem bis drei Monaten laufen. Dabei werden die Kopien in kurzen Abständen herausgebracht, was den Darstellern einen regelmäßigen Filmauftritt garantiert.

Die NICK CARTER-Reihe kommt in sechs Folgen in die Kinos, also währt Bressols Leinwandpräsenz sogar sechs Monate.²⁷ Der Zusammenarbeit von Jasset und Bressol verdankt die Eclair hohe Einkünfte, denn laut Sadoul (1978, 331) erlaubt der finanzielle Erfolg der ersten zwei Reihen (mit 6 bzw. 9 [?] Folgen) die Einrichtung von fünf internationalen Niederlassungen der Firma, u.a. in New York, Moskau und Berlin. Die Titelfigur war bekannt durch die in Frankreich sehr beliebten Groschenromane und daher als Publikumsmagnet hervorragend geeignet.

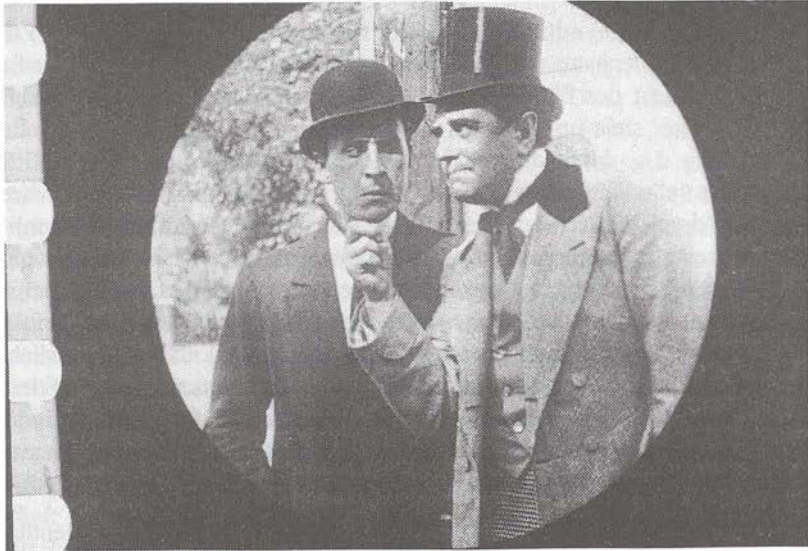
Wie schon im Fall "Boireau" tragen der Pirat Meskal, der Cowboy Riffle Bill, der Bandit der Siria oder der Detektiv Nick Carter feste (Spitz-) Namen. Diese werden groß im Serientitel herausgestellt. Die Zuschauer erhalten im Programmheft die Information, welche Figur (und welchen Darsteller) sie zu sehen bekommen. Nach der Vorstellung können sie sich präzise über den Protagonisten unterhalten; Verwechslungen wie im Fall der ungenauen Benennung "Biograph-Girl" sind ausgeschlossen. Ebenso wie bei Boireau entsprechen alle Figuren (Stereo-) Typen. Deeds komischer Held ist eine Mischung aus Clown, Akrobat, Comic-Figur und gehört zum *cinema of attraction*. Gestalten wie Nick Carter oder der Siria-Geier gehen auf eine literarische Tradition zurück, die sie dem *cinema of narration* näher bringt, wenn die Filme auch weiterhin viele attraktionelle

Serienfiguren zutrifft, sondern auf die Entstehung fester Ensembles. Sie ist also nur auf eine der Entstehungsbedingungen des Starsystems bezogen.

²⁶ Joë Hamman macht danach als Serien-Cowboy Arizona Bill bei Eclipse Karriere, André Liabel und Charles Krauss gehören in der Folgezeit zu den am meisten beschäftigten Schauspielern im dramatischen Fach.

²⁷ Die Filme laufen von September bis November 1908, sowie im März und im September 1909; die Folge-Serie von 1911 wurde hier nicht berücksichtigt.

Elemente enthalten.²⁸ Die Überraschungseffekte stehen hier jedoch nicht mehr im Vordergrund, sondern die Entwicklung einer Geschichte, die das Publikum zusammen mit dem Protagonisten erlebt.



*Pierre Bressol in LE MYSTÈRE DU LIT BLANC
aus der Serie Nick Carter (Eclair 1911)*

Statt einer zerstörungswütigen und chaosliebenden Figur steht nun ein Held im Mittelpunkt. Nick Carter erlebt gefährliche Abenteuer mit gutem Ausgang, da er durch seine Schlaueit am Ende immer über die Gangster triumphiert. Offensichtlich reagieren gerade Frauen sehr positiv auf die Figur, denn Sadoul (1978, 359f) behauptet, Eclair habe viele an "Nick Carter" adressierte Liebesbriefe erhalten.²⁹ Heide Schlüpmann (1990, 16f) stellt in

²⁸ Zu den Begriffen *cinema of attraction* und *cinema of narration* vgl. Gunning 1990, S. 56ff.

²⁹ Vielleicht handelt es sich hierbei aber um einen Werbetrick der Firma, denn seit August 1908 steht ihnen mit dem *Ciné-Journal* ein sich an die Kinobesitzer richtendes Werbemedium zur Verfügung, das diesen Brief aus Finnland zitiert. Dagegen spricht, daß der Brief auf Anfang Dezember 1909, d.h. mehrere Mo-

ihrer Untersuchung heraus, daß zu jener Zeit zu einem großen Teil Frauen das Kinopublikum bildeten. Der finanzielle Erfolg ist daher sicher nur zum Teil auf die Bekanntheit der Groschenromangestalt zurückzuführen. Er basiert vor allem auf der Bewunderung für die Figur des Helden *und* seinen Interpreten, was bei Méliès und Deed noch nicht der Fall war.

Aufgrund der Anonymität des Darstellers lehnt Edgar Morin (1972, 17) in diesem Zusammenhang die Bezeichnung Star ab. Die angebetete Figur ist für Morin allein der fiktive Held. Der Sachverhalt ist jedoch komplexer. Der Zuschauer sieht im Kino den Darsteller Bressol; erst durch dessen Interpretation, d.h. durch dessen Körper erhält die literarische Figur Nick Carter ihre äußerliche Gestalt. Die Bewunderung der Zuschauer(innen) wird ausgelöst durch die (für den damaligen Geschmack) sehr attraktive männliche Erscheinung auf der Leinwand. Einem unattraktiven Mann wären wohl kaum Liebesbeteuerungen zugesandt worden, hätte er ihnen noch so heroische Abenteuer vorgelebt. Neben dem großartigen kommerziellen Erfolg der Serie spricht auch die Fanpost dafür, Pierre Bressol als Publikumslieb-ling zu bezeichnen. Sie ist zwar an Nick Carter adressiert, gilt aber dem Mann, dessen Bild auf der Leinwand bewundert wird. Offensichtlich findet das Publikum in Nick Carter ein Identifikationsangebot, und die Zuschauerinnen haben in Bressol zudem ein Adorationsobjekt.

Méliès, Deed und Bressol sind international populär, obwohl ihre Identität verborgen bleibt. Die ihre Karriere begleitenden Merkmale (Einzigartigkeit, Abwerbung ins Ausland, hohe Einspielergebnisse ihrer Filme, Idolisierung etc.) lassen sich eindeutig dem Starwesen, wie wir es heute kennen, zuordnen, weshalb man sie als frühe Stars bezeichnen kann. Die von den anfangs erwähnten Autoren aufgestellte Prämisse (die Bekanntheit des wahren Namens als Voraussetzung für das Startum) kann also verworfen werden.

Rigadin und Max Linder – erste Ansätze von Werbestrategien

Bei Nick Carter stehen Interpret und Figur gleichwertig auf einer Stufe. Die Anonymität hindert den Darsteller allerdings daran, aus dem Schatten der fiktiven Gestalt zu treten, was für DeCordova eine *picture personality* erst zum echten Star werden läßt.³⁰ Dies geschieht mit Rigadin und Max Linder.

nate nach Erscheinen der Filme datiert ist, also zu spät, um eine Werbeidee zu sein.

³⁰ Über die Bedeutung der 'eigenen Existenz' des Stars außerhalb seiner Filme siehe DeCordova 1990, S 20f und passim.

Wie bei André Deed sind das komische Talent und die positiven Reaktionen der Zuschauer für die Produktionsfirmen ausschlaggebend, beiden Darstellern nach einer 'Probephase' feste Serien-Rollen anzuvertrauen.

Beide Akteure kommen von der Bühne. Max alias Gabriel-Maximilien Leuvielle beginnt 1905 seine Laufbahn bei Pathé, wo er sofort tragende Rollen spielt. Der gutaussehende Schauspieler findet beim Publikum Anklang, denn die Hauszeitung *Pathé Bulletin* (die sich an Kinobesitzer und Filmverleiher richtet) weist im Juli 1907 gezielt auf "Max Linder, dont nos clients ont déjà apprécié le talent" hin (vgl. Bousquet 1993, 31). Im August 1908 erscheint der Name des Komikers erneut lobend in einer Anzeige von Pathé, diesmal veröffentlicht in der Branchenzeitung *Phono-Ciné-Gazette* (vgl. Bousquet 1993, 36). Im Juni 1908 erwähnt eine Filmbeschreibung die Figur des Max – es handelt sich um die Programmübersicht des Pariser Artistic Cinéma, d.h. um eine speziell für die Zuschauer verfaßte Information.³¹ Ab September 1908 ist "Max" regelmäßig in den Programmheften der Kinos zu lesen (vgl. Bousquet 1993, 208, 217, 223, 229, 235 u. 237).³² Der Rollename taucht sicher auch in den Zwischentiteln der Filme auf. Als "Max" 1910 fester Bestandteil des Filmtitels wird, ist das Publikum schon lange mit der Figur vertraut. Da Pathé mit der Identität des Darstellers wirbt, bevor die Figur offiziell eingeführt wird, hat die Produktionsgesellschaft sich wohl gezielt für eine Übereinstimmung von Vorname und Rolle entschieden.

Linder gelingt es während der Jahre bei Pathé, aus einem *Typen* einen *Charakter* zu machen. Der Dandy Max entsteht mit Hilfe von Kostüm (schwarzer Anzug, Stock und Zylinder), präzisem Körpereinsatz, auf den Leib geschriebenen Geschichten und gutaussehenden weiblichen Partnern. Seine elegante Erscheinung und das wohlhabende Milieu, in dem die Figur angesiedelt ist (Max geht keiner geregelten Arbeit nach), die schönen Frauen, die ihn umgeben, kommen den Vorstellungen der Zuschauer vom Luxusleben sicher entgegen. Die von Film zu Film konstante Rolle prägt

³¹ Vgl. Bousquet 1993, 101. Hier taucht die Rolle des "Max" erstmals in Bousquets Filmbeschreibungen auf. Max Linder spielt jedoch gleichzeitig noch andere Rollen, z.B. Isidore Panachon, Gontran oder Arsène Lupin.

³² Deutsche Kinobesucher erhalten ab Sommer 1908 ein Programmheft: "So ist neuerdings das Wochenprogramm eingeführt worden, welches dem Publikum ermöglicht, nicht nur das Gebotene zu übersehen, sondern auch jedesmal mit Sicherheit den Titel jeder Bilderserie festzustellen." (*Der Kinematograph*, Nr. 87, 26.8.1908)

sich dem Zuschauer ein; denkt er außerhalb des Kinos an Linder, fällt ihm zwangsläufig dieses Porträt ein.³³ Man kann hier nur spekulieren, doch ist wohl das Bild, das sich der Zuschauer eventuell von der Privatperson (über die ihm um 1910 keine Informationen zur Verfügung stehen) macht, mit der Leinwandgestalt identisch.

Rigadin alias Charles Petitdemange dreht seinen ersten Film für die SCAGL, eine Tochtergesellschaft der Pathé, im Herbst 1908. Er spielt in der Regel komische, mitunter aber auch ernste Rollen. Während Linder 1906 noch kurze attraktive Komödien drehen mußte, beginnt Charles Petitdemange zu einer Zeit mit der Arbeit vor der Kamera, da das Publikum höhere ästhetische Ansprüche stellt. Die inzwischen verlängerte Meterzahl pro Film läßt ihm mehr Platz für den Aufbau einer Rolle. Die von ihm geschaffene Figur des Rigadin taucht von Anfang an (d.h. ab September 1910) im Titel auf, ohne daß man das Publikum zuvor per Text im Programmheft auf die Rolle aufmerksam gemacht hätte. Bereits seit Ende April 1909 dreht Petitdemange mindestens einen, häufig zwei Filme pro Monat. Die hohe Frequenz sichert eine Leinwandpräsenz, die den Zuschauer dazu bringen soll, sich die Gestalt einzuprägen. Die auffälligen Gesichtszüge von Petitdemange unterstützen die Akzeptanz der neuen lustigen Figur des Rigadin auf dem Filmmarkt.

Mit den Komikern Petitdemange und Leuvielle werden zwei begabte Künstler von der Filmindustrie gezielt zu Lieblingen des Kinopublikums aufgebaut.³⁴ Die Voraussetzungen dafür sind inzwischen vorhanden: Zum einen entwickelt sich zwischen 1906-08 mit der Gründung vieler Studios in Frankreich eine starke Konkurrenz, die neue Marktstrategien erfordert, darunter die Personalisierung des Firmenimages. Durch das große Filmangebot auf dem Markt reicht das bisher in den Vordergrund gestellte Firmenlogo als Verkaufsargument nicht mehr aus. Mit filmtitel- und personenorientierter Werbung glauben die Firmen, die Aufmerksamkeit der

³³ Die Bedeutung, die damals eine feste Rolle haben konnte, macht eine Kritik deutlich: Der Einsatz desselben Akteurs in verschiedenen Figuren sei schlecht, da man das Gesicht des Darstellers in einer bestimmten Filmrolle wahrgenommen habe; spiele dieser nun einen anderen Charakter in einem neuen Film, sehe man stets den vorherigen Part mit (cf. Birett 1994, 46).

³⁴ Linder hatte auf der Bühne keinen Erfolg. Wenn man der Pathé-Presse glauben darf, war Petitdemange bereits als Komiker 'Prince' den Fachleuten in der Music-Hall aufgefallen, d.h. er war möglicherweise auf lokaler Ebene bekannt; vgl. Bousquet 1994, 498.

Kinodirektoren und Verleiher besser auf sich lenken zu können. Auch steigt die Zahl der festen Kinos seit 1906 nicht nur in Frankreich schnell an. Der regelmäßige Kinobesuch bürgert sich ein, das für den Starkult notwendige Stammpublikum entsteht. Hinzu kommt die Bemühung um neue Besucherschichten mit Hilfe des "Kunstfilms" um 1908/09. Die hier angestrebte Imitation des Theaters muß konsequenterweise langfristig zur Herausbildung von Stars im Film führen, denn für das bürgerliche Publikum macht diese Bühnentradition einen Teil der erwarteten Unterhaltung aus.³⁵

Die von Pathé angewandte Strategie, um Petiddemange und Leuvielle beim Publikum durchzusetzen, wurde bereits angedeutet: Linders Name zirkuliert früh unter den mit Werbung versorgten Kunden von Pathé. Die Kinos – in Frankreich die Konzessionäre von Pathé – machen danach seine Rolle populär. Bei Prince hingegen kommt eine andere Methode zum Einsatz: Der Akteur wird durch einen massiven Einsatz seiner Filme auf der Leinwand dem Publikum bekannt gemacht, bevor er in die Titelrolle des Rigadin schlüpfen darf. Unterstützung findet Pathé bei dem im Sommer 1908 entstandenen, um 1909/1910 wichtigsten Organ der Branche, dem *Ciné-Journal*. Zudem verteilt die Produktionsgesellschaft seit ca. 1909 Programmhefte an die Kinobesucher (u.a. zum Sammeln), die personenbezogene Werbung in Form von Photo und Text enthalten. Die dem Publikum gelieferten Informationen beschränken sich allerdings auf die Karriere beim Film (mit kurzem Hinweis auf eine eventuell vorausgegangene Theatererfahrung). Von einer "Existenz" der Schauspielerperson außerhalb der Filmindustrie kann noch nicht die Rede sein.

Was Prince und Linder (sowie Deed) von anderen Akteuren zu dieser Zeit unterscheidet, ist ihr großes Bestreben, beim Film Karriere zu machen. Dazu verlassen sie die Bühne und kehren (von kurzen Werbeauftritten abgesehen) auch nicht mehr zurück.³⁶

³⁵ Zur Debatte um den Star auf der Bühne und vor der Kamera in Frankreich, die vor allem in den Jahren 1913/14 stattfindet, vgl. Lenk 1989, 121ff. Die Filmindustrie fürchtet die vom Theater her bekannten negativen Seiten, nimmt sie aber der erhofften höheren Umsätze wegen in Kauf.

³⁶ Auch wenn Méliès sich für mehr als eine Dekade der Kinematographie verschreibt, bleibt er doch der Bühne verhaftet, da er den Film als Teil der Bühnenkunst ansah.

Das Starwesen vor 1910: ein Schau-Spiel in vier Akten

Die untersuchten Fälle weisen einige gemeinsame Punkte auf: Alle Künstler erscheinen regelmäßig auf der Leinwand, und ihre Gesichter sind dadurch vielen Zuschauern vertraut; der internationale Vertrieb ihrer Produktionsfirmen sichert die Distribution ihrer Filme im In- und Ausland.

Man kann für die Zeit von 1894 bis 1910 vier Erscheinungsformen der Popularität feststellen (wobei Petidemange und Linder zu einer Kategorie gehören):

- Georges Méliès könnte als ein "international an der Physiognomie erkennbarer Unbekannter" bezeichnet werden. In Paris und Umgebung wird er geschätzt - vor allem aufgrund seiner Bühnenherkunft, was vielen Zuschauern das Vergnügen der Wiedererkennung verschafft. Méliès wird so zu einem Star auf lokaler und regionaler Ebene.³⁷ Seine attraktionellen Filme stellen den Trick in den Mittelpunkt, was verhindert, daß sich die Hauptperson als Identifikationsangebot eignet.
- André Deed gestaltet eine komische Figur mit festen Verhaltensmustern, die mit einem Rollennamen ausgestattet ist. Auch seine Filme stellen die Attraktion in den Mittelpunkt, doch geht sie hier von dem Protagonisten aus: Sein körperbetontes (für den heutigen Geschmack übertreibendes) Spiel und seine lustvolle Destruktivität ziehen das Publikum an. Die Abwerbung durch die Konkurrenz und der Beginn der Gagenspirale weisen auf eine internationale Beliebtheit hin und sind eindeutige Merkmale des Startums.
- Pierre Bressol verkörpert eine Gestalt, bei der Maskulinität (Sex Appeal?) mit Heroismus zusammenfällt und dem Zuschauer ein Identifikationsangebot mit der Leinwandfigur anbietet. Fanpost weist auf eine Adoration vor allem durch das weibliche Publikum hin, die Verehrung seiner Figur (wohl mehr durch den männlichen Zuschauer) ist in der Rolle des Nick Carter angelegt. Die hohen Gewinne aus der Serie (und die zitierte Fanpost aus Finnland) deuten auf einen internationalen Bekanntheitsgrad hin.
- Charles Petidemange macht das Kino zu seiner Berufung. Das Publikum weiß um seine Bühnenidentität als Prince, da damit geworben

³⁷ Dies müßte eigentlich selbst für DeCordova und die anderen Autoren gelten, hätten sie sich mit Méliès befaßt.

wird. Es kennt allerdings den wahren Namen des Darstellers nicht. Sein Leinwanderfolg als Komiker wird von der Filmindustrie gesteuert. Rigadin ist als (etwas unbedarfter) Charakter angelegt und bildet den Mittelpunkt filmischer Erzählungen.

- Max Linder stellt eine mit den Jahren immer differenzierter angelegte Figur dar. Die Filmindustrie baut ihn langsam zum Star auf, d.h. Max Linder wird zur Figur Max und wieder zur Persönlichkeit Max Linder. Er steht im Mittelpunkt komisch-romantischer Geschichten, oft unterstützt von einer gutaussehenden Partnerin, die ihm Gelegenheit zu Liebeszenen gibt. Mit seiner spielerischen Leichtigkeit verkörpert der – von den Frauen beehrte, von den Kollegen geachtete – elegante Dandy Max ein Persönlichkeitsideal, was ihn zum Publikumsliebbling macht.

Es läßt sich schlußfolgern, daß ohne Medioumfeld das Starsystem in Hollywood nicht entstanden wäre, wie DeCordova eindeutig nachweist. Unsere Untersuchung zeigt aber, daß das Starsystem nach dem Modell Hollywood und das Phänomen des Stars einander nicht unbedingt bedingen, daß eine Existenz außerhalb der Filmindustrie und die Bekanntheit des Darstellernamens dafür nicht Voraussetzung sind. Entscheidend ist in der Frühzeit des Kinos allein die Vertrautheit der Zuschauer mit dem Gesicht bzw. der Gestalt.³⁸

Méliès und seine Kollegen folgen hier im Grunde nur dem Prinzip, das die Aristokratie ihnen vorgelebt hat. Jeder Herrscher, ob nun Königin Victoria oder Kaiser Wilhelm II., ließ damals in jeder Amtsstube seines Reiches sein Porträt aufstellen, damit auch im kleinsten Dorf alle Menschen das Gesicht des Herrschenden kannten. Permanent präsent zu sein, war die Devise, damit der Ruhm nicht verflachte, damit der Throninhaber nicht durch den Alltag im Bewußtsein der Untertanen verdrängt wurde.³⁹

Wie die Mächtigen leben Méliès, Deed, Prince und Linder für ihren Beruf, wollen Erfolg und Popularität. Was sie von anderen Akteuren unterscheidet, ist ihr absolutes Bestreben, beim Film Karriere zu machen, weshalb sie auch nicht zur Bühne zurückkehren. DeCordova zieht für sie den Ausdruck *picture personalities* vor. Um die vier genannten Fälle zu umschreiben, reicht der Begriff jedoch nicht aus. Méliès, Deed, Rigadin und Linder errei-

³⁸ Vgl. hierzu den in diesem Band veröffentlichten Artikel über "The Girl of a Thousand Faces" aus dem Jahre 1910, der dies mehr als deutlich macht.

³⁹ Die Kinematographie kommt deshalb bei den Regierenden auch schnell gut an, denn sie erreicht dasselbe Ziel auf effektivere Weise.

chen eine außergewöhnliche Stellung im Filmgeschäft, die weit über die anderer Schauspieler hinausgeht. Obwohl ihre eigenen Namen im Film wie in der für das Publikum bestimmten Werbung nicht genannt werden, sie dadurch 'Unbekannte' bleiben, kann man den untersuchten Künstlern eindeutig Qualitäten zuerkennen, die zur Bestimmung heutiger Stars ebenfalls herangezogen werden: finanzieller Erfolg, (inter-) nationale Popularität, Fanpost, Engagement im Ausland, Objekt von Vermarktungsstrategien. Richard DeCordova (1990,1) meint in seinem Buch: "Within the space of a very few years there was a transition from a cinema completely without stars to a cinema wholly dependent of them." Zum einen sieht man heute die Entstehung der Kinematographie nicht mehr als ein datierbares Ereignis, sondern als Ergebnis kultureller Serien (vgl. Gaudreault 1997, 119ff) wie Photographie, phasiologische Studien und Projektionskünste. Auch die Institution "Filmstar" entwickelt sich nicht "innerhalb weniger Jahre", sondern ist das Produkt von Prozessen, die lange vorher einsetzen.

Zum anderen produziert die Auffassung von "Stars als Kreationen des Medienumfeldes", die auch bei anderen, eingangs genannten Autoren zu finden ist, einen Maßstab, der den Bedingungen der Frühzeit nicht gerecht wird. Da um diese Zeit weder die Institution Hollywood noch ein von der Filmindustrie organisiertes Starsystem existieren, können die zum Zeitpunkt des Todes von Valentino bereits typischen Merkmale des Phänomens (z.B. das außerfilmische Image) natürlich noch nicht beobachtet werden. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Zeit vor 1910 deshalb 'sternenleer' war.

Man muß die Frühzeit des neuen Mediums unter anderen Vorzeichen studieren, um deren spezifische Regeln zu entdecken: Hohe Leinwandpräsenz und (abgesehen von Méliès) eine eindeutige Rollengestaltung sichern Popularität, nicht die filmexterne Medienbegleitung. Denn der noch im Entstehen begriffene Filmmarkt und die damalige Vormachtstellung der Franzosen versetzen Schauspieler wie Méliès, Deed, Bressol, Linder und Prince in eine einmalige Lage. Sobald der Filmmarkt etabliert ist und feste Ensembles entstehen, ist die Filmindustrie gezwungen, ein System aufzubauen, das ihren Schauspielern hilft, sich von anderen zu unterscheiden (was bei Linder und Rigadin bereits in Ansätzen sichtbar wird, wenn auch ohne Mithilfe der Presse). Um zum Star aufzusteigen, bedarf es nun des Starsystems, wie es DeCordova schildert.

Literatur

- Birett, Herbert (1994) *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*. München: Q-Verlag.
- Borde, Raymond (1988) *Les cinémathèques*. O.O.: Ramsey.
- Bousquet, Henri (1993) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bd. 2: 1907, 1908, 1909. O.O. [Bures-sur-Yvette]: beim Autor.
- (1994) *Catalogue Pathé des années 1895 à 1914*. Bd. 3: 1910, 1911. O.O. [Bures-sur-Yvette]: beim Autor.
- (1996) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bd. 4: 1896 à 1906. O.O. [Bures-sur-Yvette]: beim Autor.
- Bowser, Eileen (1994) *History of the American Cinema, Band II: The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Cherchi Usai, Paolo (1992) Société française des films et cinématographes Eclair 1907-1919. In: *Griffithiana* 15, Nr. 44/45, S. 28-88.
- Le cinéma* (1984) *Grande histoire illustrée du 7e art*. Bd. 9. Paris: Edition Atlas.
- DeCordova, Richard (1990) *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- Ford, Charles / Jeanne, René (1964) *Les vedettes de l'écran*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Gaudreault, André (1997) Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... In: *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle? Actes du colloques de Cerisy-la-Salle, 13-22 août 1996*. Hrsg. v. Jacques Malthête & Michel Marie. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, S. 111-131.
- Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hrsg. v. Thomas Elsaesser & Adam Barker. London: British Film Institute, S. 56-62.
- (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Jasset, Victorin (1911) Etudes sur la mise en scène en cinématographie. In: *Ciné-Journal*, Nr. 168 v. 11.11.1911, S. 19, 38 u. 41.
- Jenn, Pierre (1984) Jehanne d'Alcy, l'anti-star de la Star-Film. In: *1895-1910: Les pionniers du cinéma français, L'Avant-Scène Cinéma*, Nr. 334, November, S. 84-89.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine (1997), L'adresse Méliès. In: *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?* Hrsg. v. Michel Marie & Jacques Malthête. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, S. 183-199.
- Lenk, Sabine (1989) *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster: MAkS Publikationen.

- Loiperdinger, Martin (1992) Kino der Kaiserzeit. In: *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*. Hrsg. von Lisa Kosok & Mathilde Jamin. Essen: Ruhrlandmuseum Essen, S. 106-119.
- Malthête-Méliès, Madeleine (1973) *Méliès l'enchanteur*. Paris: Opéra Mundi/Hachette.
- Morin, Edgar (1972) *Les stars*. (3. Auflage) Paris: Editions du Seuil.
- Musser, Charles (1990) *History of the American Cinema. Vol. 1: The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- (1991) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Pougin, Arthur (1985) *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Bd. 1. Plan-de-la-Tour: Editions d'aujourd'hui [Erstausgabe: 1885].
- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Slide, Anthony (1978) *Aspects of Film History Prior to 1920*. Metuchen/London: The Scarecrow Press.
- Georges Sadoul (1978) *Histoire générale du cinéma*. Bd. 2. Paris: Editions Denoël.
- (1985) *Lumière et Méliès*. Paris: Lherminier.
- Zglinicki, Friedrich von (1979) *Der Weg des Films*, Bd. 1. Hildesheim: Georg Olms.

Sabine Hake

Heinz Rühmann und die Inszenierung des "kleinen Mannes"

Bereits ein flüchtiger Blick auf die große Anzahl von Starbiographien und Starmemoiren belegt, daß deutsche Filmschauspieler trotz der wirtschaftlichen und ideologischen Übermacht Hollywoods schon immer eine wichtige Rolle in der Imagination des Publikums gespielt haben. Die mit dem Autorenfilm verbundenen Gegenentwürfe zum traditionellen Starsystem (Antistars, Charakterdarsteller) haben zu lange von der Tatsache abgelenkt, daß deutsche Filme seit der Frühzeit des Kinos für bestimmte Schauspieler konzipiert und maßgeblich durch das Zusammenspiel von Hauptdarstellern, Chargen und Ensemble geprägt wurden. Das wachsende wissenschaftliche Interesse am Starphänomen hat inzwischen auch im deutschsprachigen Raum zu einer differenzierteren Herangehensweise geführt, besonders im Hinblick auf die Vermittlerrolle, die der Star zwischen den narrativen Determinierungen von Rolle und Typ, den filmspezifischen Bedingungen von Schaulust und Identifikation und den schwer faßbaren Phänomenen Habitus, Charisma, Persönlichkeit und Mentalität einnimmt. Das Nachdenken über die problematische Verbindung des Attributs "deutsch" mit bestimmten Körpertypen und Physiognomien muß als ein integraler Bestandteil dieser kritischen Revision betrachtet werden. Erste Ergebnisse stellen die historischen Fallstudien zur populären Rezeption von bestimmten Stars dar (z. B. Koebner 1996).

Angeichts der engen Verbindungen von Star- und Genrekino darf es nicht verwundern, wenn sich ein großer Teil der Starforschung auf das Kino des Dritten Reichs, vor allem auf die weiblichen Ufa-Stars konzentriert hat (Romani 1982, Beyer 1991, Winkler-Mayerhöfer 1993). Während einige Studien die Gemeinsamkeiten mit dem klassischen Hollywoodkino etwa hinsichtlich der Inszenierung von Glamour und Sex Appeal betonen, verweisen andere Untersuchungen auf die Instrumentalisierung der Filmschauspieler für hochgradig politisierte Vorstellungen von Schönheit, Rasse und Charakter. Was jedoch noch genauer zu analysieren ist, betrifft die Funktion, die dieses durch starke Widersprüche geprägte Starsystem im Hinblick

auf die Entwicklung von Männerbildern hat, die statt des im Propagandafilm beschworenen Heldentums durchschnittliche Lebensentwürfe und alltägliche Situationen präsentieren.

Welcher Schauspieler wäre für eine solche Untersuchung besser geeignet als Heinz Rühmann? Seine Filmkarriere entwickelte sich kontinuierlich von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegszeit, bediente, unbehelligt von den ästhetischen und politischen Kontroversen der sechziger und siebziger Jahre, das Genrekino und profitierte in den achtziger und neunziger Jahren verstärkt von den multimedialen Verbindungen zwischen Bühne, Film und Fernsehen. Zusammen mit Heinrich George, Hans Albers und Gustav Gründgens gilt Rühmann seit dem Dritten Reich als eine Ikone des Deutschen. Weibliche Stars, die ansonsten bevorzugt als Allegorien des Kinos fungieren, haben in der Entwicklung dieser nationalen Ikonographie nur eine marginale Rolle gespielt. Ausnahmen wie Henny Porten bestätigen hier die Regel. Eine in diesem Aufsatz nicht durchführbare, weiterreichende Untersuchung des Starphänomens sollte im Hinblick auf Fragen der nationalen Identität unter anderem eine genauere Analyse der Arbeitsteilung zwischen den wichtigsten Filmgenres, der filmischen Organisation des Blicks und des Begehrens, der Inszenierung des (männlichen und weiblichen) Körpers und der verschiedenen Identifikationsangebote für männliche und weibliche Zuschauer leisten. Weiterhin sollte eine derart historisch rekonstruierte Physiognomie des Deutschen auch Hinweise auf mögliche Varianten und Variationen enthalten. Die Ermittlung des Stellenwertes eines "typisch deutschen Humors" als eines Grenzphänomens innerhalb des Starsystems wäre in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich. Unter den Schauspielern, die "dem deutschen Wesen" im Dritten Reich Körper und Stimme gaben, muß Rühmann als der einzige Komiker gelten, der kontinuierlich für solche ideologisch aufgeladenen Konstellationen rekrutiert wurde. Darüber hinaus ist er der einzige, dessen Karriere die Einbrüche der deutschen Geschichte schadlos überstanden hat und dessen Name immer noch positive Assoziationen hinsichtlich einer Attribuierung als "deutsch" weckt.

Die zahllosen Nachrufe auf Rühmann, der 1994 im Alter von 92 Jahren verstarb, bestätigen alle seine Bedeutung als ein Symbol des deutschen Films. "[U]nangefochten Deutschlands größter Komödienstar" (*Spiegel* 41/1994), so oder so ähnlich fallen die Formulierungen in den Würdigungen aus. Von Anfang an wurde Rühmann, dessen letzte Filmrolle in Wim Wenders' *IN WEITER FERNE, SO NAH* (Deutschland 1993) bewußt auf diese Assoziationen anspielt, mit bestimmten Haltungen, Stimmungen und Be-

findlichkeiten identifiziert. Wie routinemäßig Rühmann selbst dort, wo in den Nachrufen Schwächen thematisiert werden, durch Aspekte des Nationalcharakters erklärt wird, ist an Charakterisierungen wie "der ewig pubertierende Deutsche" (Brandlmeier 1984ff) abzulesen. Fast alle Kommentare verweisen auf eine Klassenzugehörigkeit, die durch Begriffe wie "der kleine Mann" oder "der Durchschnittsbürger" zwar angedeutet, aber letztlich in unpolitische Kategorien aufgelöst wird. Und alle Artikel beziehen sich auf einen Männlichkeitsentwurf, der in Attributen wie "der ewige Junge" zwar kritisch beleuchtet, doch letztlich durch die Perspektive des Komischen relativiert wird. Genau diese doppelte Verschiebung im Image Rühmanns ermöglicht die Verbindung des Deutschen mit dem Klassen- und Geschlechtslosen, die im Dritten Reich ihren stärksten Ausdruck fand, die aber auch in der nostalgischen Reflexion über "typisch deutsche" Eigenschaften bis in die Gegenwart hineinreicht. Vor allem die Projektion der neuen Männlichkeitsideale in das bestehende Instrumentarium der Darstellungskunst - mit anderen Worten die Performativität des Männlichen - gewährleistete die stabilisierende Wirkung dieses Schauspielers auf eine nationale Kinokultur, die mehr als andere durch die gewaltsamen Einbrüche der Politik bestimmt war. Deshalb wird sich die folgende Diskussion auch auf das Kino des Dritten Reichs beschränken.

Die Anfänge dieser ungewöhnlichen Konvergenz von Filmstar und Nationalcharakter sind in der Angestelltengesellschaft der zwanziger und frühen dreißiger Jahre zu finden. Rühmanns Filmkarriere begann auf dem Höhepunkt der demokratischen Massenkultur der Weimarer Republik und erreichte einen Höhepunkt in den Jahren der Volksgemeinschaft und der Deutschtümelei. Der junge Rühmann kam zum Film über das Theater, wo er als ein zuverlässiger Ensembleschauspieler mit komödiantischen Anlagen und einem Talent für zeitgenössische Themen galt. Britische Autoren wie George Bernard Shaw, Oscar Wilde und Noël Coward schärften seinen Sinn für sprachlichen Humor und geistreiche Dialoge. Die Dramen Gerhart Hauptmanns, die Volksstücke Carl Zuckmayers und die Gesellschaftskomödien von Curt Goetz machten ihn mit den Ritualen der modernen Klassengesellschaft vertraut, in der das Versprechen individueller Freiheit und sozialer Mobilität immer wieder an der Widerstandsfähigkeit der Herrschaftsstrukturen und der Macht der Konventionen scheitert. Rühmanns komischer Stil kombinierte Elemente von Slapstick- und Salonkomödie und paßte sowohl in die kosmopolitische Atmosphäre des Boulevardtheaters als auch zu regionaleren Formen des Humors. Durch seinen hybriden Darstellungsstil war Rühmann für den frühen Tonfilm mit seiner Mischung aus

Musik, Humor und Sentimentalität geradezu prädestiniert, wie sein erster großer Erfolg in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (1930, Wilhelm Thiele) beweist. Bald danach tauchte Rühmanns Name regelmäßig auf der Liste der beliebtesten Filmschauspieler auf. Schon für *HEINZ IM MOND* (1934, Robert A. Stemmle) wurde der Vorname der Titelfigur von Hans in Heinz geändert, um der wachsenden Popularität des Schauspielers gerecht zu werden. Und *WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN* (1936, Carl Froelich) und *ALLOTRIA* (1936, Willi Forst) lieferten dann erste Hinweise auf Rühmann als einen "Weltklassemusiker" (BeWe 1936).

Seine größten Erfolge hatte Rühmann mit Gesellschaftskomödien, die im kleinbürgerlichen Milieu spielen und die von den Komplikationen der Liebe und Ehe in der modernen Gesellschaft erzählen. Die Kombination von ikonographischen, physiognomischen und performativen Elementen, die den "kleinen Mann" als filmischen Effekt produzieren, blieb bei Rühmann allerdings nicht auf das kleinbürgerliche Milieu beschränkt. Im Gegenteil, die mit diesem Sozialtypus identifizierten Verhaltensweisen kehrten in anderen Rollen und Milieus wieder, und zwar in der Form des Allzumenschlichen. So entstand ein dichtes Netzwerk von Verweisen und Bezügen, das sozusagen einen Rühmann-Effekt erzeugte. Die durch Werbekampagnen, Filmgespräche und Klatschspalten hergestellten intertextuellen Bezüge fungierten dabei als stabilisierende Faktoren. Um Richard Dyer zu zitieren: "Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed. [...] Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives" (1986, 17f).

Zwischen 1933 und 1945 wirkte Rühmann in vierzig Filmen mit, in denen er meistens die Hauptrolle spielte und für die er regelmäßig gute Kritiken in der Tages- und Fachpresse erhielt. Rühmann trat oft als komischer Begleiter von romantischen Helden wie Hans Albers oder als Teil eines komischen Paares auf, wie zum Beispiel mit dem schlacksigen Theo Lingen oder dem agilen Hans Moser. Seine bevorzugten weiblichen Partner waren Leny Marenbach und natürlich Hertha Feiler, seine zweite Frau. Beide Schauspielerinnen galten als attraktiv, aber nicht als sexuell provozierend. Die intensive Filmarbeit hinderte Rühmann daran, von 1937 bis 1941 Bühnengagements anzunehmen. Spätestens seit den frühen vierziger Jahren galt er als großer Star und wurde dementsprechend honoriert. 1940 erhielt er den Titel Staatsschauspieler. Mit *LAUTER LÜGEN* (1938) begann Rühmann, auch Regiearbeiten für die Heinz-Rühmann-Produktionsgruppe bei der Terra-

Filmkunst zu übernehmen. Im Gegensatz zu vielen Schauspielern, deren Nachkriegskarrieren von ihrer Filmarbeit im Dritten Reich überschattet blieben, gelang Rühmann nach einigen Schwierigkeiten der Übergang zu ernstesten Charakterrollen, die durch ihre Mischung aus Naivität und Melancholie einen wirksamen Gegenentwurf zur Mentalität der Wiederaufbauzeit darstellten.

Die metonymische Beziehung zwischen einem Filmschauspieler und einem Nationaltypus bildete sich während der Übergangsphase zwischen Stummfilm und Tonfilm heraus, in der das Starsystem den besten Kompromiß zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfordernissen und nationalen und internationalen Entwicklungen versprach. Die Rufe nach einem hoch entwickelten, aber dennoch volkstümlichem Kino waren besonders nach 1933 mit stark politisierten Diskussionen um die Entwicklung einer deutschen Filmkunst verbunden. Deren besondere Qualitäten sollten unter anderem an der körperlichen Erscheinung, der darstellerischen Leistung und an der filmischen Inszenierung der Schauspieler ablesbar werden (siehe z. B. anon. 1935 und 1936, Steinbach 1935). Bereits die frühen Schriften zur Rolle der Mimik und Physiognomik im Stummfilm hatten die besondere Bedeutung des Schauspielers im Film hervorgehoben. Man denke hier nur an die theoretischen Reflektionen zu Asta Nielsen. Filmschauspieler, so befanden bereits die Kritiker der Stummfilmzeit, verbanden Körperlichkeit, Darstellungskunst und Fotogenität auf eine bisher nicht dagewesene Art und Weise und schufen eine sinnlich erfassbare Verbindung zwischen modernen Stereotypen und den älteren Vorstellungen eines Nationalcharakters. Von solchen Überlegungen getragen, bereitete der populäre Film den Weg für eine moderne, multimedial vermittelte und massenhaft rezipierte Ikonographie des Deutschen. Die Einführung des Tonfilms mit seinen Möglichkeiten, die Schauspieler auch durch bestimmte Sprechweisen (Bühnendeutsch, Umgangssprache, Dialekte) zu identifizieren, beschleunigte diese Entwicklung noch.

Der Beitrag einzelner Schauspieler zu einer solchen nationalen Ikonographie und den darin aufgehobenen Annahmen über Gestik, Mimik und Physiognomie kann nur durch Forschungsansätze erfaßt werden, in denen die Frage des "typisch Deutschen" weder auf anthropologische oder philosophische Seinsbegriffe noch auf institutionelle Zwänge oder ideologische Positionen reduziert wird. Ein möglicher Ausgangspunkt für Untersuchungen, die die Kategorie des Typischen dennoch ernst nehmen, wäre die kritische Rezeption und der populäre Diskurs über Schauspieler im Kontext der nationalen und internationalen Filmkultur; ein anderer beträfe die Analyse der

Rollenfächer und Darstellungsformen im Hinblick auf dramatische Konventionen, gesellschaftliche Leitbilder und gesamtkulturelle Erscheinungen einschließlich Modetrends, Konsumverhalten und Freizeitformen. Im Falle Rühmanns wurde die Verbindung mit dem "typisch Deutschen" durch zwei zentrale Topoi der Weimarer Moderne hergestellt: die Ohnmacht des Kleinbürgertums und die Krise der traditionellen Männlichkeit. Rühmanns enorme Popularität im Dritten Reich kann jedoch nicht allein durch seine Identifikation mit bestimmten gesellschaftlichen Stereotypen und Konfliktsituationen erklärt werden. Vielmehr sind die Konstanten und Kontinuitäten in Rühmanns Rollenwahl für die bemerkenswerte Konvergenz von Schauspieler, Rolle, Typ und Image verantwortlich. Sie erstellen den Rahmen, in dem der Effekt der Authentizität produziert werden kann. Um es polemisch zu formulieren: Das Authentische an Rühmann ist seine Authentizität; in diesem Zirkelschluß lösen sich alle gesellschaftlichen Widersprüche und sexuellen Ambivalenzen auf. Sogar die Vergangenheitsbewältigung kann unter dieser integrativen Perspektive verstanden werden. Die Tatsache, daß sich Rühmanns Karriere als eine in sich schlüssige und notwendige Entwicklung "vom komischen Liebhaber über den liebenswerten Komiker bis zum großen, in seinen Sternstunden überwältigenden Menschendarsteller" (Seidel 1996, vgl. Kurowski 1992 und Koll 1992) beschreiben läßt, bestätigt nur, wie sehr Rühmann die besonders für die Nachkriegszeit so relevante Trennung von Unterhaltung und Politik personifiziert und damit eine Tradition von Populärkultur repräsentiert, die von der neueren deutschen Geschichte gänzlich unberührt scheint.

Einige Kritiker haben die Widersprüche in Rühmanns Image aus der Nazi-Zeit mit dem Begriff der inneren Emigration verbunden, während andere nur einen weiteren Beleg für Rühmanns Kompromißbereitschaft und Opportunismus sehen. Verschiedene Versuche, Rühmann als eine unpolitische Figur darzustellen, hat Georg Seeßlen mit einer "Unfähigkeit, die Geschichte im Alltag zur Kenntnis zu nehmen" in Verbindung gebracht. Rühmann fungiere darin als "das Negativ und die Ergänzung des patriarchalen und heroischen Führers" (Seeßlen 1994). Deshalb könne die Apologie des Gewöhnlichen auch nicht vom Heldenkult der offiziellen Nazikultur getrennt werden; ebenso müsse die Heraushebung menschlicher Werte als eine Verleugnung der Bedeutung von Politik und Ideologie betrachtet werden. In der Tat, und hier muß Seeßlen recht gegeben werden, hätte die Politisierung der Öffentlichkeit niemals ohne die in den Filmen geleistete Kultivierung der Privatsphäre stattfinden können, die, um einen frühen Rühmann-Hagiographen zu zitieren, "Befreiung und Erlösung von den

schweren Sorgen des täglichen Lebenskampfes" (Aeckerle 1994, 105) versprach. Die in den zeitgenössischen Kritiken verwandten Begriffe "durchschnittlich" und "gewöhnlich" bestätigen die erfolgreiche Integration von Gegensätzen unter der Vorherrschaft des Allzumenschlichen. So nahm Rühmann eine Position außerhalb aller Ideologien ein, und zwar besonders dort, wo seine Rollen offensichtlich von sozialen und sexuellen Problemen bestimmt waren. Durch seinen Darstellungsstil wurde die Privatsphäre zu einem Ort, wo das Individuum der zerstörerischen Wirkung der Entfremdung entfliehen und Zuflucht in einer komischen, wenn auch letztlich problematischen Version des ursprünglichen Glücksversprechens finden konnte.

Die meisten Rühmann-Kritiker greifen auf Gegensatzpaare wie tapfer vs. feige, überschwenglich vs. verklemmt, bescheiden vs. unverschämt, pedantisch vs. chaotisch, respektlos vs. unterwürfig zurück, um diese filmischen Wirkungen zu beschreiben. Stephen Lowry und andere haben so einige, wiederkehrende Motive in der Entwicklung des Rühmann-Images identifiziert: die Konflikte mit Machtinstitutionen, der Widerstand gegen sexuelle Rollenerwartungen, die Spannungen zwischen öffentlicher und privater Identität, die Notwendigkeit eines Kompromisses zwischen Individuum und Gesellschaft (Lowry 1995, 1997). Insbesondere in Bezug auf Fragen der Klassengesellschaft und des Nationalcharakters ist Rühmanns Beitrag zu diesen Konstellationen ausführlich diskutiert worden; jedoch trifft dies nicht für die Inszenierung der männlichen Sexualität zu. Die subtilen, aber signifikanten Veränderungen im Rühmann-Image vor und nach 1933 verweisen jedoch auf eine enge Verbindung zwischen kleinbürgerlicher Mentalität und Krise der Männlichkeit. Beide Komplexe gaben den Rahmen vor, in dem die Erbschaft der zwanziger Jahre für die neuen Erfordernisse der Nazikultur verfügbar wurde. Gleichzeitig verlor die Thematisierung des Geschlechterkonflikts nach 1933 ihre kritische Funktion und wurde auf bestimmte Annahmen zum typisch männlichen und weiblichen Charakter als einer Funktion des gesellschaftlichen Anpassungsvermögens und der wesensmäßigen Eigentlichkeit reduziert.

Es gibt verschiedene Theorieansätze, um die Funktion des Filmstars im Rahmen der Filmgeschichte zu untersuchen: der Filmstar als kulturelle Ware und gesellschaftliches Phänomen, als Bild und Zeichen, als textueller und intertextueller Effekt oder als Objekt für voyeuristische und fetischistische Besetzungen (Gledhill 1991, Butler 1991, Naremore 1988). Einige Ansätze sind besonders für die Ufa-Stars im Dritten Reich relevant. Während Megastars wie Lilian Harvey, Willy Fritsch, Hans Albers und Zarah

Leander als wichtige Medienpersönlichkeiten behandelt wurden und ihr Image durch öffentliche Auftritte, Pressekampagnen und Photoreportagen kultiviert wurde, ist das Image der meisten Schauspieler eng mit bestimmten Filmgenres und Bühnentraditionen verbunden und weniger durch außerfilmische Bezüge konstituiert worden. Hier sind Fragen der Schauspielkunst in der Bewertung des Images ausschlaggebend, besonders in einem Starsystem, das durch Ähnlichkeit und Wiederholung – der Star als ein Immergleicher – konstituiert ist. Rühmann, der fast ausschließlich komische Rollen spielte, gehört offensichtlich in die zweite Kategorie von Schauspielern. Er vermied Skandale und Exzesse in seinem Privatleben, wenngleich der Besitz eines Privatflugzeuges ihn eindeutig als einen wohlhabenden Mann auszeichnete und Rühmann dementsprechend in der Unterhaltungspresse kommentiert wurde. Im Gegensatz zu Charakterschauspielern wie Heinrich George oder Gustav Gründgens war er weder Gegenstand ehrfürchtiger Bewunderung noch Ziel erotischer Fantasien. Rühmanns Beliebtheit beruhte auf seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten als Darsteller des Gewöhnlichen. Daß die Reportagen über die Privatperson zu dieser Wirkung beitrugen, ist nicht zu leugnen.

Die diskursive Funktion des Komikers Rühmann hat mit bestimmten Bedingungen der Konstruktion seines Starimages zu tun, einer Konstruktion, die es den einzelnen Figuren erlaubt, kurzfristig ein anderer zu sein oder für einen anderen gehalten zu werden. Die oben genannte Wirkung der Authentizität wird also durch eine Erfahrung der Nicht-Authentizität erreicht. Der typische Rühmann-Held hofft entweder, den Erwartungen der anderen vollständig zu entsprechen, oder er widersetzt sich prinzipiell allen äußeren Zwängen. Er widmet sich exzentrischen Projekten, oder er findet sein privates Glück darin, ein Niemand zu sein. Er ist entweder sehr bescheiden (er sammelt Briefmarken und spielt mit Modelleisenbahnen) oder ausgesprochen verschwenderisch (er fährt Autorennen und besitzt Flugzeuge). Ob als Buchhalter, Bankangestellter, Rechtspfleger oder Standesbeamter, Rühmann erscheint stets als ein Leistungsverweigerer ohne besondere Ambitionen aber mit einem fast instinktiven Mißtrauen gegenüber jeglicher Autorität. Er mag sich wie ein Feigling und Konformist verhalten, letztendlich kompensiert er solche Unterwürfigkeit aber regelmäßig durch unerwartete und unangemessene Verhaltensweisen. Wo er eine strikte Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre praktiziert, lebt er nach dem Motto von HAUPTSACHE GLÜCKLICH (1941, Theo Lingen), was hier auch bedeutet: "Hauptsache: niemand stört uns."

Alle diese Einstellungen finden ihren Ausdruck in einer Körpersprache, die die gesellschaftlichen Konflikte der dreißiger und frühen vierziger Jahre durch das hochgradig stilisierte Instrumentarium der Filmkomik ausdrückt. Diese textuell zu bestimmende Spannung zwischen dem Darstellungsmodus der Präsentation und der Repräsentation ist durch eine Reduktion der komischen Wirkungen auf bestimmte ideologische Positionen allerdings nicht adäquat zu erfassen und verlangt nach einer detaillierten Analyse der Selbstinszenierung im Hinblick auf das Schauspielen als einer Funktion der Rollenbildung und Identitätsstiftung. Im Rückgriff auf die Gestik definiert Susan Hayward Stars deshalb auch als "signs of indigenous cultural codes" (1996, 170), die bestimmte gestische Codes wie Bewegungen, Haltungen, Blicke und Intonationen produzieren, um Individualität mit Nationalität sowie Subjektivität mit den Determinanten der Klasse und des Geschlechts zu verbinden.

Rühmanns Physiognomie oder, um mit Hayward zu sprechen, Rühmanns gestischer Code ist unter diesem Gesichtspunkt schnell beschrieben. Seine lebhaftige Mimik hat einen ausgesprochen kindlichen Charakter, was durch Gesichtszüge wie runde Wangen, weiches Kinn, spitze Nase, volle Lippen und feines blondes Haar noch unterstrichen wird. Ob Rühmann aus Frustration schmolzt oder voller Vorfreude schmunzelt, sein Mund drückt immer ein Bedürfnis, wenn nicht Bedürftigkeit aus. Was in seinem Ausdrucksspektrum völlig fehlt, ist eine Mund- und Kinnregion, die männliche Willenskraft und Stärke versinnbildlicht. Seine unverwechselbare Stimme zeigt den Kampf um Selbstbehauptung in allen Nuancen, vom bekannten Nöhlen, Nuscheln und Stammeln bis zum schnellen, atemlosen Sprechen ohne Volumen und Resonanz, das ein Kritiker treffend als "die Tonlosigkeit, das Beiseitesprechen, so, als geniere er sich, überhaupt etwas zu sagen" (Aeckerle 1994, 111), beschrieben hat. Ähnliches ließe sich über die Art sagen, wie Rühmann die Augen aufreißt oder die Stirn runzelt, wenn er sich unter Druck fühlt, und nach unten oder zur Seite schaut, wenn ihm etwas peinlich ist. Richtung, Dauer und Intensität des Blicks verändern sich ständig, ein weiterer Hinweis auf sein starkes Bedürfnis nach Anerkennung.

Auch Rühmanns körperliche Agilität muß als eine Reaktion auf den gefürchteten Verlust von Orientierung und Kontrolle verstanden werden. Die Stellung des Körpers innerhalb des Bildrahmens und seine Bewegungen in Bezug auf Gegenspieler und Gegenstände vermitteln ein grundlegendes Gefühl der Unangemessenheit. Es gibt immer ein Zuviel oder Zuwenig an Ausdrucksmitteln. Rühmann kompensiert seinen kleinen Wuchs durch eine verstärkte körperliche Aktivität. Er besitzt den teils servilen, teils aggressi-

ven Habitus des Zukurzgekommenen. Schwierige Situationen finden ihren Ausdruck in einer stets wiederkehrenden Gestik der abwehrenden Hände, verschränkten Arme, eingezogenen Schultern und zusammengepreßten Beine. Kleidungsstücke und Gebrauchsgegenstände sind auf ähnliche Weise symbolisch besetzt. Diese Ritualisierung und Objektivierung ist besonders ausgeprägt, wo das zentrale Problem der Rühmann-Persona thematisiert wird: das Bedürfnis nach Selbstfindung durch Selbstverlust. Eine Schlüssel-situation ist in diesem Zusammenhang das Trinken und Betrunkensein.

Seit den Anfängen des Films gilt Trunkenheit als ein fester Bestandteil des komischen Repertoires. Für den Komiker bieten die verschiedenen Stadien, die zwischen Schwips und Vollrausch liegen, eine willkommene Gelegenheit, körperliche Beweglichkeit, mimische Ausdruckskraft und sprachliche Virtuosität zu demonstrieren. Als eine Alternative zum naturalistischen Stil ermöglichen Trink-Szenen eine Rückkehr zu älteren, an Vaudeville und Zirkus angelehnten und dem expressiven Stil der Pantomime verpflichteten Formen. Die Betonung der Innerlichkeit im klassischen Genrekino und die damit verbundenen Annahmen über psychologisch schlüssige Verhaltensweisen werden durch solche Strategien der Veräußerlichung teilweise zurückgenommen. Daher bleibt die komische Form auch stark dem Typenhaften und Ritualen verpflichtet. Fast immer mit einem Verlust von Selbstkontrolle verbunden, dient die Trunkenheit in der Darstellung des "kleinen Mannes" dazu, ungewöhnliche und unangebrachte Verhaltensweisen zu legitimieren. So ist der Alkohol verantwortlich für den Widerstand gegen etablierte Machtstrukturen und Institutionen, die Kritik sozialer und kultureller Konventionen, die Verletzung öffentlicher Moral und sexueller Tabus und, was besonders bei Rühmann wichtig ist, die Ablehnung des Erwachsenseins durch eine Regression auf kindlich aggressive und destruktive Verhaltensformen. Trinken bedeutet also immer auch eine Befreiung von den klassischen, bürgerlichen Tugenden der Mäßigung, Zurückhaltung, Unauffälligkeit, Bescheidenheit und Zuverlässigkeit. Um es in sozialpsychologischen Begriffen, die besonders für die Bewertung der Populärkultur des Dritten Reiches relevant sind, zu fassen: Das unmäßige Trinken schafft einen Zustand der Unzurechnungsfähigkeit und dadurch die Rahmenbedingungen für plötzliche Um- und Ausbrüche innerhalb der Erzählung.

Dieser andere Bewußtseinszustand hat jedoch nicht nur mit klassischen Ausbruchsfantasien und deren unvermeidlicher Domestizierung zu tun. Als integraler Bestandteil der Filmkomödie im Dritten Reich verweisen die Überschreitungen auch auf die binäre Struktur der komischen Form, die in ideologisch aufgeladenen Begriffspaaren wie öffentlich-privat, latent-mani-

fest und real-imaginär zum Ausdruck kommt. Die Inszenierung des Selbstverlusts als einer lustvollen Erfahrung und die Bestätigung der Selbstkontrolle als einer Bedingung sozialer Harmonie machen die Filmkomödie zu einem nahezu idealen Mittel für die scheinbar befreiende Darstellung von Ambivalenzen und damit paradoxerweise zu einem perfekten Instrument der gesellschaftlichen Disziplinierung. Für den Zuschauer, der sich entweder mit den in der Geschichte thematisierten persönlichen und beruflichen Problemen oder mit den der komischen Form eingeschriebenen, sadistischen und masochistischen Impulsen identifiziert, befriedigen die Trink-Szenen zwei sonst nicht so leicht zu vereinbarende Bedürfnisse. Auf der Ebene der Erzählung lassen die oft sehr ausgedehnten Sequenzen an der Dekonstruktion eines Sozialtypus teilhaben, der schon im Weimarer Kino durch starke innere Widersprüche charakterisiert war. Doch auf der Ebene der Performativität demonstrieren die Trinkszene die Fähigkeit, Widersprüchlichkeit meisterhaft in Szene zu setzen und darin Überlegenheit zu demonstrieren. Rühmann in solchen Momenten zuzusehen, bedeutet also, die Uneigentlichkeit als einen notwendigen Bestandteil gesellschaftlicher Wirklichkeit zu akzeptieren.

Bereits in LACHENDE ERBEN (1933, Max Ophüls), einer Verwechslungskomödie über konkurrierende Weinkellereien und über ein seltsames Testament mit Abstinenzklausel, testet Rühmann die Grenzen der Identität durch ein lehrreiches Experiment zum Thema Rollenspiel und Selbstkontrolle. Mit Verweis auf die enge Verbindung zwischen Trunkenheit und Schaulust hat ein Kritiker den Film denn auch eine "[e]dle Marke aus dem Sekteller deutschen Humors" (j-n. 1933) genannt. Nach 1933 galt das Attribut "deutsch" allerdings als notwendige Voraussetzung für ähnliche bacchantische Ausschreitungen. Während LACHENDE ERBEN das genußvolle Trinken noch als eine Absage an die Pflicht zugunsten der Liebe darstellt, bietet die Filmkomödie nach 1933 nur noch moralisierende Behandlungen dieses "Problems". HURRA, ICH BIN PAPA! (1939, Kurt Hoffmann) beginnt zwar mit einem weinseligen Rühmann in gepflegter Runde, doch die Bilder der Geselligkeit und des Frohsinns dienen nur dazu, ihn als ein unproduktives Mitglied der Gesellschaft zu desavouieren. Seine Verwandlung vom oberflächlichen Frauenhelden zum verantwortungsbewußten Vater und Ehemann hat deshalb auch den Charakter einer Entwöhnungskur, die den penetranten Eifer (hier in punkto Familienleben) miteinschließt.

Selbst in der Darstellung des Berufslebens wird diese Verbindung zwischen Alkoholkonsum und Lustprinzip einerseits und Nüchternheit und Realitätsprinzip andererseits zum didaktischen Prinzip erhoben. Wenn Rühmann

in HAUPTSACHE GLÜCKLICH uneingeladen zu einem Empfang seines Firmenchefs geht, benutzt er die festliche Gelegenheit (und das reichhaltige Angebot an alkoholischen Getränken), um sich über seine Philosophie des kleinen Mannes ("ein kleines Rädchen in der Maschine") und des großen Glücks im Alltag auszulassen. Natürlich verlangt ein solcher Mangel an Ambitionen – er will "arbeiten, um zu leben" und nicht "leben, um zu arbeiten" – nach einer fundamentalen Revision der Einstellungen, und zwar nicht nur, weil der "kleine Mann" seinen Verpflichtungen als Ehemann und Familienvater nachkommen muß, sondern auch weil er seine Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft – d.h. der Firma und letztlich gegenüber dem Staat – zu akzeptieren hat.

Das ausgiebige Trinkgelage in PARADIES DER JUNGGESELLEN (1939, Kurt Hoffmann) bestätigt die bisherigen Beobachtungen. Wie schon in DIE DREI VON DER TANKSTELLE agiert Rühmann hier in einer Gruppe von drei Freunden, aber im Gegensatz zur früheren Rolle des "guten Freundes" zeigt dieser ausgesprochen frauenfeindliche Film Rühmann als einen (wenig überzeugenden) Frauenhelden. Auf einem Ehemaligentreffen des Torpedoboots "Victoria" betrinken sich der bereits zweimal geschiedene Standesbeamte und zwei noch unverheiratete Freunde maßlos. Eine forsche Gesangsnummer endet mit kindlichen Streichen und Albereien, wobei die obligatorischen sexuellen Witze auf eine tiefsitzende Angst vor weiblicher Sexualität verweisen. Rühmann erklärt, daß er nicht zu seiner Vermieterin zurückkehren kann, weil "ich nicht verführt werden möchte" oder, um es anders auszudrücken, weil "ich nicht zu bremsen bin" (für den Fall, daß er zuviel Eierlikör getrunken hat). Weitere Enthüllungen werden bereits in der nächsten Szene widerlegt, wenn Rühmann dem Gegenstand solcher Prahlereien in seinem möblierten Zimmer gegenübersteht. Zunächst versucht er, den "Mann von Welt" zu spielen, indem er vor der imposanten Wirtin frenetisch auf und ab springt, um größer zu wirken, und betont forsch spricht, um seine Nervosität zu verbergen. Aber als diese ihn auf das Sofa drückt und ihre Arme um ihn legt ("ich möchte dich verwöhnen"), gerät der Frauenheld in Panik. Er presst die Lippen zusammen, rollt mit den Augen und gestikuliert wild in Richtung seiner Freunde, deren Beteiligung an einem Wortaustausch es ihm ermöglicht, Ängste in Aggressionen umzuwandeln. Seiner Ankündigung, er gedenke auszuziehen, folgen gegenseitige Beschimpfungen. Die Wirtin behauptet, daß er ihr nachgestellt habe, was für ihn Grund genug ist, ihr den Inhalt einer Teetasse ins Gesicht zu schütten. Zum Schluß verlassen die drei Freunde die Wohnung wie kleine Jungen nach einem gelungenen Streich und beschließen, von nun an nichts mehr

mit Frauen zu tun zu haben. So beginnt ihr (kurzlebiges) "Paradies der Junggesellen".

Diese Sequenz kodifiziert den für das Rühmann-Image so bestimmenden Wechsel zwischen Regression und Aggression in den performativen Begriffen von Jungenhaftigkeit und Männlichkeit. Der Gegensatz zwischen dem gestischen und mimischen Überschwang einer durch Alkohol wiederentdeckten Kindlichkeit und den zutiefst pubertären Demonstrationen einer klischeehaften Männlichkeit erzeugt komische Wirkungen, die die Performativität der Sexualität zwar thematisieren, sie aber gleichzeitig in normative Geschlechterdefinitionen einbinden. Im Hinblick auf die vorherrschenden Formen der Filmkomödie seit der Wilhelminischen Zeit müssen die in den Trinkszenen verarbeiteten Unsicherheiten und Frustrationen mit dem Problem der Nicht-Identität und der Notwendigkeit der Selbstinszenierung in Verbindung gebracht werden. Die Schlüsselfunktion der Performativität ermöglicht eine solche Lesart. Zwei Aspekte, der Habitus des Angriffs und der Abwehr sind vor allem für eine Form von körperlichem Humor verantwortlich, die angesichts der Ungleichzeitigkeiten der deutschen Geschichte – zwischen Moderne und Tradition, zwischen Fortschritt und Reaktion – als "typisch deutsch" bezeichnet werden kann, weil diese Art von Humor die Erfahrung der Selbstentfremdung in ästhetische Kategorien umsetzt und weil sie in der Selbstunterdrückung Momente der Lust und Freiheit findet. Die Relevanz dieser Konstellation für das Kino des Dritten Reiches mag auch erklären, warum Rühmann nach 1945 zwar weiterhin populär blieb, aber angesichts der neuen Männlichkeitsentwürfe zunehmend unzeitgemäß wirkte. Daß diese Unzeitgemäßheit den so zum Charakterdarsteller Avancierten zu einer Ikone des deutschen Films werden ließ, soll in diesem Zusammenhang nicht überraschen.

Wie alle berühmten Filmstars funktionierte Rühmann in den dreißiger und vierziger Jahren vor allem als eine Figur des Konflikts und Widerspruchs. Komische Situationen wie Rollenspiel und Maskerade verweisen auf die nicht mehr einlösbaren Versprechen der Weimarer Moderne – sei es in Bezug auf die fortschrittliche Angestelltenkultur oder hinsichtlich einer neuen Liberalität der Geschlechterbeziehungen – und weisen gleichzeitig auf die Notwendigkeit einer Umorientierung hin. Die Kategorien des Klassenunterschieds und der Geschlechterdifferenz markieren das Feld, in dem der Komiker diese neuen Zwänge positiv and negativ ausleben kann. Rühmann erreichte das zeitgenössische Publikum also durch die Art und Weise, wie er Stimmungen und Einstellungen durch gestische und mimische Mittel, die Unvereinbares, wenn nicht sogar Zweideutiges verbanden,

körperlich zum Ausdruck brachte. Vereinzelt Stimmen, die Rühmanns Hang zur Groteske und Farce kritisierten, müssen hier als der Versuch einer Grenzbestimmung verstanden werden, innerhalb derer ein Filmkomiker überhaupt nationale Bedeutung erringen konnte. Zu den als notwendig eingeschätzten Begrenzungen gehören auch die Verbindungen mit dem Volkstümlichen und Märchenhaften, die durch so bekannte Figuren wie "Hans im Glück" (Kienzl 1940) und "Hans-Guck-in-die-Luft" (Schwark 1941b) die widersprüchlichen Elemente seiner modernen Männlichkeit entweder in eine mythologische Zeit zurückprojizieren oder, wie das im Verweis auf "das große Kind im Manne" (Schwark 1941c) der Fall ist, in die Terminologie des Familiendramas übersetzen sollten. Eine Anzeige der Terra Filmkunst aus dem Jahre 1941 beschreibt diesen als schmerzhaft erfahrenen Zustand der Ambivalenz und das um so dringendere Verlangen nach einem Glücksversprechen der Identität in sehr zeitbezogenen Begriffen:

Er [Rühmann, S. H.] ist der Charakter, der aus einer befangenen Zurückhaltung, aus einer sichtbaren Bescheidenheit plötzlich mit einem ihm nicht zugebauten Wagemut hervortritt. Anfangs ist er noch etwas verhemmt, aber sich dessen durchaus bewußt, was er erreichen will. Da plötzlich leuchtet dann etwas in seinem Gesicht auf. Es ist die Freude am voraussichtlichen Gelingen, es ist die Passion eines jungenhaften Burschen, der seinen Wagemut schon belohnt sieht und nun endlich aus der ernsten Situation zum Humor übergehen kann. Und hat er nun beides gefunden, so stürzt er sich bedingungslos in das seltsamste Abenteuer oder in das große Liebeserlebnis oder in eine fast heldische Tat. Immer wieder bricht das Vergnügen durch: ich, der kleine Mann, bin jetzt ganz groß! (Terra 1941)

Rühmann erlangte also Starqualitäten durch seine Fähigkeit, "contradictions in ideology - whether within the dominant ideology or between it and other subordinated / revolutionary ideologies" (Dyer 1989, 30) - auszudrücken. Der oben beschriebene Diskurs der Authentizität diente in den dreißiger und frühen vierziger Jahren dazu, diese Widersprüche illusionär aufzuheben. So bemerkte schon Florian Kienzl: "Merkwürdig, daß wir so von ihm sprechen, als wäre er das, was er in seinen Rollen darstellt. Das liegt aber bei ihm sehr nahe" (1940). Andere lobten Rühmanns fast unheimliche Fähigkeit, das Echte vom Falschen zu trennen, und folgerten: "Seine Kunst ist identisch mit seinem ureigensten Wesen, und daher wird sie immer echt, lebenswahr und natürlich sein" (E. T. 1940). Durch den Topos der Rühmannschen Authentizität konnten die positiven Aspekte der Popularität von den negativen Effekten der Kommerzialisierung getrennt und das Starphänomen mit einer Art von Volkstümlichkeit verbunden werden, wie sie

weder bei den Stars des Weimarer Kinos noch bei den Stars des klassischen Hollywoodfilms zu finden war. Daher darf es nicht mehr überraschen, wenn der große Komiker oft dazu benutzt wurde, Fragen des Deutschtums anzusprechen, eine sonst nur propagandistisch vereinnahmten Charakterschauspielern wie Albers und George zustehende "Auszeichnung".

Als ein von amerikanischem Körperbewußtsein and amerikanischer Komikertradition beeinflusster Schauspieler wurde Rühmann oft mit Hollywoodstars verglichen und gerne allein durch diese Perspektive der Differenz für grundsätzliche Überlegungen zu den Eigenheiten des deutschen Humors benutzt. So erinnerte seine Rolle in *DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT* (1931) einige Kritiker an Harold Lloyd, worauf Edith Hamann erwiderte, daß "so amerikanisch Harold ist, so anders und deutsch ist Heinz; seine Komik ist viel verhaltender, viel kindlicher und herzlicher" (in Wendland 1991, 34). Diese Verweise auf das deutsche Wesen waren allerdings nicht unproblematisch. Eine Besprechung von *SO EIN FLEGEL* (1934, Robert A. Stemmler) erklärte Rühmanns komischen Stil und insbesondere seine rein menschliche Perspektive durch die "Stärken und Schwächen des Deutschen" (dr. loh. 1934). Für eine frühe Starmonographie war der Schauspieler "der typische Vertreter des deutschen Humors" (Aeckerle 1994, 117), der in einer Person Überschwang und Naivität mit Verklemmtheit und Pedanterie verband. Bisweilen ermöglichte das Zeitgemäße in Rühmanns Erscheinung auch eine vorsichtige Annäherung an amerikanische Vorbilder und deren oft kopiertes, aber selten erreichtes Understatement. So heißt es in einer Besprechung von *ALLOTRIA*: "Rühmann besitzt die Nonchalance – die so vielen Amerikanern eigen ist – diese kleinen Menschlichkeiten unaufdringlich zu zeigen" (S-k. 1936). Hinter dem Amerikanischen verbarg sich die immer noch wirksame Mentalität der Neuen Sachlichkeit, ein Bezug, der genauso wie andere Anspielungen auf die Weimarer Angestelltenkultur in den Gesellschaftskomödien gezielt ausgenutzt wurde.

Rühmanns Filme aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren kultivieren ein kleinbürgerliches Bewußtsein sogar dort, wo die Handlung im großbürgerlichen Milieu spielt. Bekannte Beispiele sind *ALLOTRIA* und *DER MUSTERGATTE* (1937, Wolfgang Liebeneiner), während *WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN* (1936, Carl Froelich), *HAUPTSACHE GLÜCKLICH* und *ICH VERTRAUE DIR MEINE FRAU AN* (1943, Kurt Hoffmann) klischeehaft die Lebenswelt der kleinen Angestellten und Beamten reproduziert. Diese Komödien über die Probleme des "kleinen Mannes" im Berufs- und Privatleben wurden zuerst während der Weltwirtschaftskrise relevant und können, so Ulrich Kurowski (1982, 124), als ein Reflex auf den Opportunismus,

Konformismus und Fatalismus der Neuen Sachlichkeit gelesen werden. Wo die Filme bei der Lösung gesellschaftlicher Konflikte auf jugendliche Flexibilität und Anpassungsfähigkeit setzen, bieten sie einen Gegenentwurf zur traditionellen, patriarchalischen Autorität. Doch während diese Qualitäten im Angestelltenfilm der frühen dreißiger Jahre noch klassen- und generationsspezifisch formuliert waren, nahm der Topos der Abweichung von der Rollennorm nach 1933 zunehmend psychologisierende Züge an. Aus der Kritik an den existierenden Verhältnissen wurde die Diagnose persönlicher Unreife und aus dem Widerstand gegen gesellschaftliche Normen das Problem individueller Abweichung. Angesichts dieses Phänomens sprechen die meisten zeitgenössischen Einschätzungen von einem Ungleichgewicht zwischen den Mitteln und Wirkungen, einer Divergenz zwischen den Intentionen und Ergebnissen, einer Trennung zwischen den Bedürfnissen und Handlungen. In der Terminologie der Psychologie müßte das Ausleben solcher Konflikte mit Verweis auf passiv-aggressives Verhalten oder narzißtische Störungen erklärt werden. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte kann es von den Erschütterungen der Moderne und deren fantasmagorischer Aufhebung in der Ideologie des Nationalsozialismus nicht getrennt werden.

So darf es nicht verwundern, daß auch der Diskurs über Männlichkeit bei Rühmann eng mit den gesellschaftlichen und psychologischen Konflikten der Weimarer Zeit verbunden ist. Die Probleme des "kleinen Mannes", der vergeblich versucht, private Bedürfnisse gegen öffentliche Rollenerwartungen durchzusetzen, erstellen bereits die Handlungsstruktur zu einer Angestelltenkomödie wie *DER BRAVE SÜNDER* (1931, Fritz Kortner). Die Abkehr von traditionellen Männlichkeitsentwürfen findet schon in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* statt, wo die Männerfreundschaft der heterosexuellen Liebe gleichgesetzt, wenn nicht sogar vorgezogen wird. Die zwiespältige Einstellung gegenüber Autorität und Tradition wird schon in *LACHENDE ERBEN* thematisiert. Am wichtigsten für diese Diskussion sind jedoch die Probleme der modernen Ehe, die seit *MEINE FRAU, DIE HOCHSTAPLERIN* (1931, Kurt Gerron) den Männern zu schaffen machen, allen voran die ehrgeizige Ehefrau, die die Karriere ihres Gatten mit allen Mitteln zu fördern versucht und ihn zwingt, seine "Männlichkeit" wiederholt unter Beweis zu stellen. Die Rühmann-Rollen vor 1933 bestätigen, was Thomas Elsaesser and Richard McCormick als die Krise der männlichen Identität und deren nicht immer unproblematische Thematisierung im Weimarer Qualitätsfilm beschrieben haben, womit natürlich die geschlechtsspezifische Reaktion auf die dramatischen Veränderungen in den Nachkriegsjahren und deren scheinbare Normalisierung in der Mentalität der Neuen Sachlichkeit

gemeint ist (Elsaesser 1982, McCormick 1993). Es liegt nahe, Rühmanns Rollen nach 1933 als eine fortgesetzte Reflexion über Aspekte der Weimarer Moderne und insbesondere über die Leitfunktion der Angestelltenkultur in vielen Gebieten des alltäglichen Lebens zu verstehen. So kann man Elemente des neuen Körperbewußtseins in seinem jungenhaft-entspannten Habitus entdecken. Diese fast amerikanisch zu nennende Lockerheit nur als einen Gegenentwurf zur Militarisierung des männlichen Körpers in der offiziellen Nazikultur zu verstehen, hieße allerdings, die sich ständig verändernde Konstellation der repräsentativen, performativen und konzeptuellen Elemente innerhalb des gesamten Starsystems zu unterschätzen.

Aufschlußreicher als die Kontinuität in der Konzeption kleinbürgerlicher Rollen und Milieus ist in diesem Zusammenhang die Rekonfiguration des Komplexes "Sexualität" unter dem Druck der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse, sei es im Hinblick auf Ehe und Freundschaft oder in Bezug auf moralische Werte wie Ehrlichkeit und Treue. Die Welt der kleinen Angestellten schien in den frühen Tonfilmkomödien noch voller erotischer Träume und romantischer Versprechen. Doch nach 1935 verließen die Protagonisten die Arbeitswelt, die ein Ort der Politisierung und Radikalisierung darstellte, um die Sicherheit und den Komfort von routinemäßigen Schreibtischjobs und konventionellen Ehen aufzusuchen. Deshalb weisen die Kleinbürgerkomödien aus den frühen und späten dreißiger Jahren auch signifikante Unterschiede in der erotischen Kodierung des sozialen Status auf. Rühmanns Beitrag zur Desexualisierung des Genres ist nur Teil eines allgemeinen Trends, der bis in die frühen vierziger Jahre reicht. Das Phänomen der männlichen Hysterie kann nun im kleinbürgerlichen und im großbürgerlichen Milieu gefunden werden. Jegliches Bewußtsein für die gesellschaftlichen Ursachen verschwindet hinter der didaktischen Bestätigung normativer Geschlechterrollen und der damit verbundenen Psychologisierung der Differenz. In dieser neuen Ordnung ist Widerstand ausschließlich in Form einer emotionalen Regression möglich, was allerdings einen Verzicht auf Sexualität zugunsten ausgesprochen narzißtischer Szenarien verlangt. Da das (erfolglose) Streben des "kleinen Mannes" nach Macht und Unabhängigkeit nicht mehr durch Erfolge in der Liebe kompensiert werden kann, verschwinden auch die fortschrittlichen Elemente der Angestelltenkomödie hinter ihre immer stärker werdenden affirmativen und eskapistischen Funktionen. Wie sich diese Entwicklung in die fünfziger Jahre fortsetzt, kann in *MENSCHEN IM HOTEL* (1959, Gottfried Reinhardt) studiert werden, einer melancholischen Adaption des bekannten Vicki-

Baum-Romans, in der die Weimarer Angestelltenkultur nun doppelt gebrochen als Individualtragödie wiederkehrt.

Ein Vergleich zwischen zwei Trink-Szenen aus DER BRAVE SÜNDER und WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN bestätigt die unterschiedlichen Bedingungen des performativen Exzesses in den Filmkomödien der frühen und späten dreißiger Jahre. Die narrativen Elemente scheinen in beiden Filmen zunächst erstaunlich ähnlich zu sein. Zwei kleine Angestellte aus der Kleinstadt reisen aus geschäftlichen bzw. familiären Gründen in die Großstadt, wo sie einen exklusiven Nachtclub aufsuchen, zuviel trinken und am nächsten Morgen mit einer fremden Frau in einem Hotelzimmer aufwachen. In beiden Fällen wird der Ausflug in die große, weite Welt der Erotik, der Musik, des Tanzes und natürlich des hemmungslosen Trinkens mit einem Sündenfall gleichgesetzt und als solcher durch Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung inszeniert. Hier enden jedoch die Ähnlichkeiten. In Kortners Film aus dem Jahre 1931 tritt Rühmann noch mit einem Kollegen auf (gespielt von Max Pallenberg) und fungiert hauptsächlich als ein Zeuge der Verführung des älteren Bankangestellten durch eine moderne Femme fatale im Josephine-Baker-Look. Das Verbrechen der Männer besteht darin, daß sie für die Bacchanalien in der Eden-Bar mit ihnen anvertrauten Bankeinlagen bezahlen. Die Schulden müssen sie also auf irgendeine Art und Weise zurückzahlen. In Froelichs Film aus dem Jahre 1936 gibt es statt einer fröhlichen Artistengruppe aus aller Herren Länder nur noch sauberen deutschen Spaß ohne Zweideutigkeit, und das Hauptverbrechen ist nicht die Veruntreuung von Geldern, eine auf wirtschaftliche Ungleichheit verweisende Tat, sondern lediglich die Möglichkeit einer außerehelichen Affäre.

In WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN, einer moralisierenden Ehekomödie, ist Rühmann nicht mehr der naive, junge Mann mit den großen Idealen und begrenzten finanziellen Möglichkeiten, sondern einer der engstirnigen Kleinstadthonoratioren in korrektem, dreiteiligem Anzug mit obligatorischem Vaternörder-Kragen. Diese äußeren Kennzeichen verweisen auf die Pallenberg-Figur aus DER BRAVE SÜNDER, doch die Kombination von moralischer Selbstgerechtigkeit und kaum verhüllter Lüsternheit hat wenig mit der humorvollen Darstellung provinzieller Tölpelei in der früheren Wiener Komödie zu tun. Wenn Rühmann jetzt im Galathee-Variété in Köln auftaucht, fragt er den Ober zunächst nach der Anfangszeit der "unzüchtigen Bühnennummer", fährt dann aber fort, eine neben ihm sitzende, junge Dame über die Gefahren ihres zweifelhaften Lebenswandels zu belehren. Sein Treppenfall in einen bewußtlos-betrunkenen Zustand muß hier als eine

Schlüsselszene gelten, denn sie bietet nichts anderes als eine Rechtfertigung für noch zu begehende moralische und andere Vergehen.

Genauso wie die Rühmann-Persona als kleinbürgerlich beschrieben werden kann, egal wie wohlhabend oder kultiviert die einzelnen Charaktere auch sein mögen, genauso enthält die Inszenierung als Mann immer Anzeichen von Unreife und Unzulänglichkeit, egal wie sehr andere Figuren damit beschäftigt sind, Rühmanns Charme und Sex Appeal zu betonen. Asexualität ist häufig Bestandteil komischer Rollen, doch der gleichzeitige Mangel an kompensatorischen Eigenschaften wie Gewalttätigkeit oder Wahnsinn schafft ausgesprochen affirmative Identifikationsmuster. Die Häufigkeit, mit der die Figur des kleinen Mannes nach 1933 mit sexueller Unzulänglichkeit verbunden beziehungsweise mit kindlichem oder kindischem Verhalten gleichgesetzt wurde, hat mit einer weitverbreiteten Vorliebe für komische Perspektiven auf die Krise der Männlichkeit (und damit der männlichen Identität) zu tun. Hier muß noch einmal Rühmanns besondere Stellung innerhalb des Starsystems im Dritten Reich berücksichtigt werden. Als Schauspieler stand Rühmann in der Tradition des komischen Exzesses, doch als Darsteller des Alltäglichen und Gewöhnlichen kultivierte er eine Haltung der Mäßigung. Die performativen Aspekte dieser in der Konstruktion von Männlichkeit angelegten Differenz werden erst in Beziehung zum Problemkomplex Weiblichkeit und insbesondere zur Institution Ehe deutlich.

In den Ehekomödien ist das Bedürfnis nach Liebe von Anfang an mit Sicherheit und Beständigkeit verbunden. Rühmann vermag als romantischer Liebhaber nicht überzeugen, aber er ist absolut brillant als DER MUSTERGATTE, um den Titel der Wolfgang-Liebeneiner-Adaptation des populären Avery-Hopwood-Stücks zu erwähnen. Sogar dort, wo er Liebe, Partnerschaft und Ehe zeitweise ablehnt (wie in PARADIES DER JUNGGESELLEN und ICH VERTRAUE DIR MEINE FRAU AN), bleibt er unter dem Einfluß institutionalisierter Begriffe von Männlichkeit und Weiblichkeit. Er träumt von sexuellen Abenteuern, aber zieht am Ende die schwesterliche oder mütterliche Gattin der sexuell provozierenden Frau vor. Und selbst dort, wo er als (harmloser) Frauenheld auftritt, wie in HURRA, ICH BIN PAPA!, werden die sexuellen Implikationen schnell zugunsten der aus solchen Episoden resultierenden, väterlichen Pflichten vernachlässigt. In allen Fällen, ob gegenüber potentiellen Freundinnen, verführerischen Unbekannten oder treusorgenden Ehefrauen, findet sich Rühmann stets in Situationen wieder, in denen die Gesten der Unterwerfung, Anpassung, Komplizenschaft oder Revolte nicht für den elementaren Mangel an Selbstbewußtsein kompensie-

ren können. Deshalb bleibt auch die Demonstration seines Willens zur Macht, die das obligatorische Happy End vorbereitet, halbherzig und falsch.

DER MUSTERGATTE zeigt sehr deutlich, wie Trunkenheit einen Rahmen für die Konzeptualisierung des sexuellen Begehrens innerhalb und außerhalb der Ehe schafft. Wegen ihrer Tabuisierung bleibt die Darstellung der Sexualität von Anfang an auf Anzüglichkeiten, Doppeldeutigkeiten und schmutzige Witze beschränkt. Das hemmungslose Trinken bringt die Diskrepanz zwischen dem fast zwanghaften Fantasieren über sexuelle Abenteuer und der Tugendhaftigkeit, wenn nicht gar Verklemmtheit des Protagonisten zu Tage. Der Ausgangspunkt ist typisch für viele Gesellschaftskomödien: Rühmann und die Frau seines besten Freundes treffen sich mit der Absicht, ihre jeweiligen Partner durch eine vorgetäuschte Affäre eifersüchtig zu machen und dadurch beide Ehen neu zu beleben. Des Mannes unbeholfene Versuche, die Frau zu kompromittieren, führen allerdings zu nichts. Doch schaffen es die zwei Unschuldengel spielend, sich mit Hilfe von Cocktails und Champagner sinnlos zu betrinken. Das Ergebnis: statt einander zu verführen, verbringen sie den Abend mit Albereien (sie werfen Lebensmittel durch die Luft und zerstören das Mobiliar) und mit Spieereien (d. h. in Rühmanns Fall mit Deklamieren und Gestikulieren). Wenn sich die nur mit einem Pyjama bekleidete Frau neben ihn legt, murmelt Rühmann beeindruckt: "Was für eine Person!" Doch erklärt er im Anschluß sofort: "Aber nicht mit mir!" Seine sexuellen Hemmungen halten Rühmann nicht davon ab, auf das plötzliche Auftauchen seiner Frau und seines Freundes mit der selbstgefälligen Erklärung zu reagieren: "Was kann ich dafür, wenn die Frauen verrückt nach mir sind?"

Einige der zwischen 1933 und 1945 produzierten Rühmann-Filme übersetzen die verschiedenen Aspekte des Rollenspiels nicht nur in performative Begriffe, sondern enthalten ausgedehnte Reflexionen über die Schauspielkunst, ein weiteres Anzeichen für die problematische Position der Identität zwischen gesellschaftlichen Determinierungen und psychologischen Artikulationen. In seinem Bemühen um Selbstbestimmung nimmt die Hauptfigur regelmäßig eine Stellung zwischen Zuversicht und Ängstlichkeit, Schamhaftigkeit und Unverschämtheit ein, die eine narrative Entsprechung in den vielen Geschichten von Verwechslungen, Verkleidungen und, ganz allgemein, von der Flüchtigkeit und Unverläßlichkeit aller Erscheinungen findet. Während literarische Adaptionen wie das durch das Stück von Nestroy inspirierte LUMPACIVAGABUNDUS (Österreich 1937, Geza von Bolvary) und das auf der Novelle von Keller basierende KLEIDER MACHEN LEUTE (1940, Helmut Käutner) derartige Täuschungsversuche am Ende stets zugunsten

der Wahrheit aufklären, können die zeitgenössischen Zusammenhänge solche Lösungen nicht mehr liefern. Diese Verbindung wird in den fünfziger Jahren noch ausgeprägter, wie der vielleicht bekannteste Rühmann-Film, die Zuckmayer-Verfilmung *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* (1956, Helmut Käutner) zeigt. Durch die anderen Zeitepochen entstammenden Kostüme gelingt es dem Film, die Merkmale kleinbürgerlicher Mentalität in rein menschliche, universelle Begriffe zu übertragen. Schein und Erscheinung werden so zu konstituierenden Elementen des modernen Bewußtseins. Egal, ob die Herausforderungen finanzieller Art sind wie in *HEIMKEHR INS GLÜCK* (1933, Carl Boese), oder ob sie künstlerischer Natur sind wie in *NANU, SIE KENNEN KORFF NOCH NICHT?* (1938, Fritz Holl) oder ob die Probleme technische Fähigkeiten erfordern wie in *QUAX, DER BRUCHPILOT* (1941, Kurt Hoffmann), die psychologischen Konstellationen bleiben grundsätzlich dieselben. Rühmann findet sich immer in Situationen wieder, in denen er beurteilt wird oder in denen er sich beurteilt fühlt, und das meistens durch jemanden, der eine Machtposition inne hat. Unter diesen Bedingungen wird das Rollenspiel zur bevorzugten Waffe der Schwachen und Benachteiligten.

Wie häufig diese Erfahrungen der Machtlosigkeit mit den Verhaltensmustern der Pubertät und dem ihr innewohnenden Konflikt zwischen Regression und Revolte gleichgesetzt werden, kann an zwei Verfilmungen des bekannten Romans von Heinrich Spoerl beobachtet werden, Robert Adolf Stemmlers *SO EIN FLEGEL* (1934) und Helmut Weiß' *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1944). Bezeichnenderweise ist es wieder ein alkoholisches Getränk, unter dessen Einfluß ein erwachsener Mann seine Rückkehr ans Gymnasium plant. Die Filme handeln von dem Bedürfnis, sich einmal in einer kontrollierten Umgebung unkontrolliert zu verhalten, Abenteuer ohne die damit verbundenen Gefahren zu erleben und Untaten ohne Furcht vor den Konsequenzen zu begehen. Karsten Witte hat solche Tendenzen als einen wichtigen Bestandteil der faschistischen Fantasieproduktion beschrieben (1995, 240-245). Rühmann, so kann man hier hinzufügen, spielte in der Inszenierung solcher Wunschträume eine Schlüsselrolle.

Es sollte deutlich geworden sein, daß die Popularität des "Jahrhundert-schauspielers", der dem deutschen Publikum über siebzig Jahre lang ein "Freund, Unterhalter und Seelenfreund" (Wenk 1994, 14) war, nicht vom Kino des Dritten Reiches getrennt beurteilt werden kann. Die Tatsache, daß Rühmanns Aufstieg zum Filmstar nach 1933 stattfand, weist ihm eine zentrale Rolle in der kritischen Bewertung der Populärkultur der dreißiger Jahre und ihres Einflusses auf die Nachkriegszeit zu. Sein posthumer Ruf,

eine Verkörperung der leisen Nonkonformität und des passiven Widerstands, "ein Symbol der Freiheit" (ebd., 14) darzustellen, macht eine historische Untersuchung dieser problematischen Verbindungen um so relevanter. Während die Attraktivität des Schauspielers als einer Integrationsfigur schon immer auf widersprüchlichen Charakterzügen und Verhaltensweisen beruht hat, erstreckt sich die Macht der Integration in der kritischen Rezeption auch auf Rühmanns Kompromisse und Mißerfolge. Die Unterscheidung zwischen Rolle und Schauspieler ist damit gänzlich aufgehoben. Gerade auf diesem integrativen Effekt, gesellschaftliche in psychologische Konflikte zu übersetzen, beruhen Rühmanns andauernde Beliebtheit beim deutschen Publikum und der Mangel an Popularität beim internationalen Publikum.

Auf den vorausgehenden Seiten habe ich Rühmann als einen Filmstar beschrieben, der als Integrationsfigur scheinbar mühelos die Perspektiven der Weimarer Moderne in die neuen Definitionen von Rolle und Identität und die damit verbundenen ideologischen Projekte des Nationalsozialismus einbringen konnte. Seine Identifikation mit der Figur des "kleinen Mannes" und der darin angedeuteten Einheit von kleinbürgerlichem Bewußtsein und Krise der Männlichkeit gab Rühmann eine Schlüsselrolle in der Kultivierung der Privatsphäre als einer von politischen Fragen völlig abgetrennten Welt. Mit seinem komischen Darstellungsstil und insbesondere durch die Thematisierung der Ambivalenz reagierte er auf fortbestehende, klassen- und geschlechtsspezifische Konflikte, indem er sie in rein psychologische Begriffe übersetzte und ihnen einen darstellerischen Ausdruck im Rollenspiel gab. Eine Analyse von Rühmanns Darstellungsstil und seiner zeitgenössischen Rezeption stellt das Problem der männlichen Identität in den Angestellten- und Gesellschaftskomödien folglich als eine Kompromißlösung dar, die in den gestischen Kodes des Typischen und in den filmischen Inszenierungen des Alltäglichen stattfindet. Rühmanns besonderer Beitrag zu neuen Definitionen von Männlichkeit beruht auf ihrer Umsetzung in performative Begriffe, das heißt auf einer Inszenierung von Gegensätzen, einem Ausagieren von Feindseligkeiten, einem Erproben der Kompromisse, kurz: einem Exorzismus der Ambivalenz.

Literatur

- Aeckerle, Fritz (1994) Heinz Rühmann: Der Weg eines Humoristen (1940). In: *Heinz Rühmann: Ich bin ein Anhänger der Stille*. Hrsg. v. Matthias Peip & Bernhard Springer. München: Belleville, S. 105-123.
- anon. (1935) Star- oder Ensemblefilm. In: *Lichtbildbühne* v. 23.10.1935.
- (1936) Keine Stars - Menschen wollen wir sehen! In: *Lichtbildbühne* v. 17.3.1936.
- BeWe (1936) Schauspieler im Filmjahr 1935-36. In: *Film-Kurier* v. 8.7.1936.
- Beyer, Friedemann (1991) *Die Ufa-Stars im Dritten Reich*. München: Heyne.
- Brandlmeier, Thomas (1984ff) Der ewig pubertierende Deutsche. In: *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Lg.8, E1.
- Butler, Jeremy G. (ed.) (1991) *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- dr. loh. (1934) So ein Flegel. In: *Film-Kurier* v. 10.2.1934.
- Dyer, Richard (1986) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- (1989) *Stars*. London: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas (1982) Social Mobility and the Fantastic: German Silent Film. In: *Wide Angle* 5, 2, S. 14-25.
- E. T. (1940) Vom inneren Wert des Humors. In: *Film-Kurier* v. 28.12.1940.
- Gledhill, Christine (ed.) (1991) *Stardom: The Industry of Desire*. London, New York: Routledge.
- Hayward, Susan (1996) *Key Concepts in Cinema Studies*. London, New York: Routledge.
- Henseleit, Felix (1942) Schauspielerische Leistung und Gesamtwerk. In: *Film-Kurier* v. 14.2.1942.
- Herzberg, Georg (1938) Nanu, Sie kennen Korff noch nicht? In: *Film-Kurier* v. 22.12.1938.
- Hippler, Fritz (1943) *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesse.
- j-n. (1933) Lachende Erben. In: *Film-Kurier* v. 7.3.1933.
- Kaiser, Joachim (1992) Ein Deutscher wie Gott ihn träumt. Heinz Rühmann zu seinem 90. Geburtstag. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 7.3.1992.
- Kienzl, Florian (1940) Heinz Rühmann und das Allzumenschliche. In: *Film-Kurier* v. 11.12.1940.
- Koebner, Thomas (Hg.) (1997) *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: text + kritik.
- Koll, Hans Peter (1992) Hübsch häßlich habt ihr's hier! In: *Film-Dienst* v. 4.6.1992.
- Kurowski, Ulrich (1982) Komik aus neuer Sachlichkeit. In: *epd Kirche und Film*, 4, S. 124.
- (1992) Zum 90. Geburtstag von Heinz Rühmann. In: *epd Film* 9, 3, S. 5.
- Lowry, Stephen (1995) Heinz Rühmann als Filmstar - Innerfilmische Imagebildung. In: *Heinz Rühmann - ein deutscher Filmstar*. Hrsg. v. Helmut Korte & Stephen Lowry. Braunschweig: IMF, Hochschule für Bildende Künste, S. 65-92.

- (1997) Der kleine Mann als Star. Zum Image von Heinz Rühmann. In: Koebner 1997, S. 265-278.
- McCormick, Richard (1993) From Caligari to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film. In: *Signs* 18, 3, S. 640-668.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia.
- Rühmann, Heinz (1982) *Das war's. Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Schwark, Günther (1939) *Der Florentiner Hut*. In: *Film-Kurier* v. 19.4.1939.
- (1941a) Keine Typengalerie und keine Erstarrung. In: *Film-Kurier* v. 11.3.1941.
- (1941b) Hauptsache glücklich! In: *Film-Kurier* v. 4.4.1941.
- (1941c) Quax, der Bruchpilot. In: *Film-Kurier* v. 23.12.1941.
- Seeblen, Georg (1994) Der kleine Mann in Krieg und Frieden. In: *Frankfurter Rundschau* v. 6.10.1994.
- Seidel, Hans-Dieter (1994) Das Lachen ist der Groschen des Glücks. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 6.10.1994.
- S-k. (1934) Star- oder Führertum? In: *Lichtbildbühne* v. 26.6.1934.
- (1936) Allotria. In: *Film-Kurier* v. 13.6.1936.
- (1941) Besetzungsfragen des deutschen Films. In: *Film-Kurier* v. 26.2.1941.
- Steinbach, Hans (1935) Der deutsche Filmschauspieler muß volksverbunden sein. In: *Lichtbildbühne* v. 26.11.1935.
- Terra-Film (1941) Filmwerbung. In: *Film-Kurier* v. 6.2.1941.
- Wendland, Karlheinz (1991ff) *Geliebter Kintopp: Verzeichnis sämtlicher deutscher Spielfilme, Jahrgang 1931*. Berlin: Verlag Medium Film.
- Wenk, Michael (1994) Heinz im Glück. In: *Film-Dienst* 47, 22, S. 14.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea (1992) *Starkult als Propagandamittel: Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Ölschläger.
- Witte, Karsten (1995) *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 8.

Brian Currid

"Es war so wunderbar!"

Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die
Gegenöffentlichkeit der Erinnerung¹

*Zarahs Stimme, die noch lang in deutschen
Ohren liegen wird, hält die Agonien wach.
Karsten Witte (1982)*

Zunehmend rückt die Starkultur ins Zentrum der aktuellen Debatten über die Massen- bzw. Populärkultur: die Film- und Medienwissenschaften erörtern am Starwesen seit einiger Zeit die verschiedenen Wahrnehmungsweisen des Publikums, und die Queer Theory beziehungsweise die Gay- and Lesbian Studies haben gerade an den Stars die problemlose Produktion von Heteronormativität in der Massenkultur thematisiert.² In Abkehr von den als monolithisch kritisierten Zuschauerkonzepten in der kognitivistischen und psychoanalytischen Theorie verortet die Queer Theory den Zuschauer im gesellschaftlichen Kontext, um dessen potentiell subversive Bedeutungsproduktionen aufzuzeigen: die Aufmerksamkeit gilt den Lektüren, die das Kino gegen den Strich bürsten, seine Interpellationen verweigern und die

¹ Die Recherchen zu diesem Artikel wurden durch ein Promotionsstipendium des DAAD gefördert; der Text entstand mit finanzieller Unterstützung des Chicago Humanities Institute an der Universität Chicago. Teile davon wurden 1996 bei der Jahrestagung der American Musicological Society vorgetragen. Bedanken möchte ich mich vor allem bei Wilhelm Werthern, der bei der Übersetzung eine entscheidende Rolle gespielt hat, und Paul Seiler, der mir in der Anfangsphase dieser Studie sehr großzügig geholfen hat. Weiterhin danke ich Philip Bohlman, Temby Caprio, Miriam Hansen, Berhold Hoeckner, Dana Seitler, Katie Trumpener, Candace Vogler, den Mitarbeitern des Film Studies Center an der Universität Chicago und den Herausgebern dieses Themenheftes.

² Zum Zuschauer im US-amerikanischen Stummfilm siehe Miriam Hansen (1991) — v.a. ihre Überlegungen zu Rudolf Valentino und seinen Fans (245-294). Ein wichtiger Sammelband über den Star allgemein ist Gledhill (1991). Siehe auch Mayne (1993, 123-141) und Stacey (1994).

Heterogenität des Publikums herausstellen (vgl. Doty 1993; Mayne 1993, 157-172; v. Moltke 1994).³

Die zentralen Studien arbeiten in dieser Hinsicht nicht nur an einer Synthese der soziologischen und semiotischen Aspekte der Starforschung, sondern bemühen sich auch um ein Umdenken beider Pole dieses Forschungsfeldes (Dyer 1979,2).⁴ Ironischerweise besteht jedoch in der Star- bzw. Publikumsforschung jetzt die Gefahr, daß sich nach allen strukturalistischen Befragungen und post-strukturalistischen Entstabilisierungen des Subjekts wieder ein voluntaristisches liberales Verständnis gesellschaftlichen Handelns einschleicht. Während die Wiederentdeckung einer gewissen Handlungsmächtigkeit in der Fankultur der Film- und Medienwissenschaft zweifellos einen wichtigen neuen Schwerpunkt brachte, gibt allein schon die Tatsache, daß schwul-lesbische Sehweisen fast ausschließlich mit Bezug auf die Starkultur thematisiert werden, zu denken: worin besteht in diesem Falle die tatsächliche gesellschaftliche Bedeutung subkultureller Praktiken, wie weit reicht ihr widerständiges Moment und wie tief greift deren kritisches Potential? Wo existieren und wie funktionieren subkulturelle Praktiken jenseits der zumindest implizit hegemonialen Form des Vergnügens, der Identifikation und des entpolitisierten Spektakels im Star-kult?

Wichtiger noch ist allerdings die Tatsache, daß diese Literatur das Problem des Vergnügens und seiner Beziehung zum Politischen oft ignoriert. Zugespißt: Das "Politische" scheint in den Untersuchungen zur Aktivität des Zuschauers oft einfach das zu sein, was "uns" Film- und Medienwissenschaftlern gerade gefällt. Ob aufgrund einer Abwehrhaltung gegen Formen der ästhetischen Avantgarde oder als Symptom des Neoliberalismus der 80er und 90er Jahre, es fehlt offenbar das Interesse daran, politische Praktiken

³ Dieser Trend spielt in den Medien- und Kulturwissenschaften allgemein eine Rolle. Siehe auch die Literatur über Madonna und ihre Publikumsformationen, besonders Cindy Pattons Versuch (1998), die Birminghamer Subkulturtheorie umzufunktionieren. Vgl. auch Mercer (1991) and Wise (1990).

⁴ Dyers Arbeit (1979) bietet immer noch einen nützlichen Überblick über die wesentlichen Themen der Star-Forschung; siehe vor allem seine "dialektische" Auffassung von Stars in "constant movement between the sociological and the semiotic (and between the theoretical and the empirical)" (2). Die meisten Zuschauerstudien sind in gewisser Weise Richard Dyer und der Cultural-Studies Tradition, auf der er aufbaut, zu verdanken: siehe vor allem Dyers Arbeit über Judy Garland (1986, Kap. 3).

ken und Erfahrungen zu untersuchen, die sich nicht mit dem idealen Konsumverhalten des *gay market* vereinbaren lassen. Zweifellos hat der Trend, im Kino und speziell im Star die Subversion von Herrschaft zu suchen, wichtige neue Denkansätze hervorgebracht: neue Handlungskonzepte sind beschrieben worden, die Geschichtlichkeit der Filmwahrnehmung ist inzwischen etabliert, und der Begriff der Hegemonie in der Massenkultur ist neu gefaßt worden. Ebenso war die (Selbst-)Wahrnehmung und Beschreibung eines Publikums, das dominante Images und die Heteronormativität der Massenkultur in Frage stellt, ausschlaggebend für die Produktion schwul/lesbischen politischen Bewußtseins und der korrespondierenden "identity politics." Dennoch birgt die Tendenz, das "Subkulturelle" im amorphen Kinopublikum zu verabsolutieren und zu feiern, ein zutiefst unpolitisches Konzept des "Vergnügens" und der Herrschaft im Kapitalismus.⁵ Wenn nämlich die subkulturelle Aktivität nicht über die affirmative Wiedererkennung hinausgeht und bloß über den Klatsch und die "sekundäre Identifikation" mit dem Star auf der Leinwand auf die Kohärenz schwul-lesbischer Identität abzielt, dann ist dieses Zuschauerverhalten womöglich weit weniger ideologiekritisch als andere, weniger deutlich ausgeprägte soziale Praktiken. Was für Praktiken wären das?

Der Fall Zarah Leander eignet sich besonders gut für eine neue Erörterung dieser Fragen und Debatten. Das Starimage Zarah Leanders ist nicht nur

⁵ Z.B. Andrea Weiss' (1995, 39) Studie über lesbische Subkultur und den Film: "Doch diese junge Homosexuellensubkultur der 30er Jahre bestand erst einmal aus Menschen, denen es noch an genügend Selbstbewußtsein mangelte, um sich als Angehörige einer Minderheitengruppe zu begreifen. (...) Für alle, die um Selbsterkenntnis kämpften, wurden Hollywoodstars wichtige Vorbilder bei der Ausbildung ihrer homosexuellen Identität. Der Subtext bot zudem die Möglichkeit, in bestimmten Gesten und Verhaltensweisen lesbische Erfahrungen bestätigt zu sehen, etwas, das sich - wie flüchtig auch immer - kaum sonstwo finden ließ, geschweige denn in einem ähnlich populären Medium." Weiss verwirft hier die kritischen Implikationen von Dyers Arbeit über den Begriff der Persönlichkeit. Stattdessen macht sie sich für eine Art sekundäre Identifizierung stark, die ihrer Meinung nach "Selbsterkenntnis" und "lesbische Erfahrung" zeige; diese wiederum ermöglicht es der lesbischen Subkultur vermittels einer "shared language of gossip and rumor", sich selbst zu definieren und zu ermächtigen ("empower"). Das ist sicherlich ein Modell für eine schwul-lesbische "Identitätspolitik", aber es ist ein Modell mit einem mehr oder weniger deutlichen liberalen Programm, verkörpert im souveränen liberalen humanistischen Subjekt.

wegen seiner Rolle innerhalb der schwulen Subkultur interessant; vielmehr dient dieses Image auch dazu, die heteronormative Organisation einer spezifisch deutschen "imagined community" zu thematisieren, denn zweifellos kommt Zarah Leander und der Entwicklung ihres Images ein Sonderstatus in der Produktion eines nationalen Imaginären zu.⁶ "Die Leander", die gleichzeitig den Vamp und die Übermutter verkörperte, war der wichtigste weibliche Star des "Dritten Reiches". Ihr Image artikuliert das Verhältnis von Weiblichkeit und Nation; zur Zeit ihres größten Erfolgs Anfang der 40er Jahre drohte dieses Image, unter der Doppelaufgabe, sowohl die Aura einer exotischen Erotik als auch die Heiligkeit einer implizit nationalen Mutterschaft zu verkörpern, beinahe zusammenzubrechen. Vor allem in Filmen wie HEIMAT (D 1938, Carl Froelich) und LA HABANERA (D 1937, Detlef Sierck), in denen Mutterschaft explizit mit Aspekten nationaler Identität verbunden wird, verwies Leander auf das konstituierende "Andere" der nationalen Fantasie, und gleichzeitig ikonisierte sie deren soziale Reproduktion.⁷ So ist der "queere" Anteil an Zarahs Image nicht nur im Verhältnis zur Heteronormativität interessant, sondern gerade auch mit Blick auf deren nationale Form.

Darüberhinaus gibt die Leander auch Aufschluß über die Diachronizität von Starimages und deren Produktion durch die Fankultur. In dieser Hinsicht ist ihr Image dem von Judy Garland verwandt, das ebenso den Nexus zwischen Geschichte und Sexualität thematisiert. Hier geht es um mehr als das bloße Recycling eines Stars in seinen alten Filmrollen, wird doch auch und gerade dessen *Zerfall* von der schwulen Subkultur thematisiert. So zwingt uns das Image und der Umgang der Fans dazu, das Verhältnis von Subkultur und Nation ebenso zu überdenken wie die subkulturelle Arbeit am massenmedialen Geschichtsbild dieser Nation.

Hier setzen die folgenden Überlegungen an, indem sie den "queeren" Zuschauer im Kontext der semantischen Produktion der deutschen Nation verorten. Zu diesem Zweck werde ich zunächst Leanders Karriere während und nach der Nazizeit erörtern und ihr Starimage anhand einer kurzen Analyse von zwei Leander-Filmen vor und nach 1945 untersuchen. Auf dieser Grundlage werde ich dann in einem zweiten Schritt die schwule Rezeption Leanders in der Nachkriegszeit skizzieren, um sie abschließend mit Fragen der nationalen Imagination in Verbindung zu bringen. Queere Elemente in

⁶ Der Begriff der "imagined community" stammt aus der Arbeit Benedict Andersons (1983).

⁷ Siehe Trumpener (1994) über LA HABANERA und Exotismus.

und um Leanders Starfigur bilden, so meine These, ein metaphorisches Antidenkmal, das kritische, gegen nationale Normalität gerichtete Bedeutungen artikuliert.

Zarah Diva: Die grosse Liebe und Gabriela

1907, oder 1902, oder 1900 — je nachdem, welcher Quelle man Glauben schenkt — wurde Zarah Leander in Karlstad, Schweden geboren (Seiler 1985, 21). Obwohl diese Verwirrung an sich weder erhellend noch originell ist, deutet sie auf die Gestalt eines Problems hin: auch andere Stars altern, aber Zarahs Alter scheint nicht nur als bloßes Faktum einer Starbiografie. Ihre Biografie läßt sich — auch in Hinsicht auf die unterschiedlichen Datierungen, welche im Verhältnis zu den historischen Abläufen bedeutungsvoll werden — als ein einzigartiger Kommentar zur deutschen Geschichte Deutschlands lesen.

Beim Thema Star — vor allem bei den Stars der Nazizeit — entsteht oft die Versuchung, sich nur auf die filmischen Texte zu beziehen und sie nach Beweisen faschistischer Ideologie zu durchkämmen oder, was nur die Umkehrung desselben Verfahrens ist, nach widerständigen Momenten der Filmästhetik oder der Starbiografie zu suchen. Derartige Vorgehensweisen haben ihr Komplement in Lesarten, die sich nur auf die Produktionsverhältnisse und den politischen Kontext beziehen und dabei die Filme der Nazizeit als absolute Korrelate des "echten" Laufs der Geschichte (in der Politik bzw. in der Ökonomie) verstehen. In der Starforschung führt dies zur Feststellung entweder der tragischen Hilflosigkeit oder der gescheiterten Moral des Stars außerhalb des Filmtextes. In beiden Fällen fehlt eine Analyse, die die Stars selber als Teil des Laufs der Geschichte versteht und die historische Wirkung und Entwicklung von Starimages in den Blick nimmt. Obwohl die Produktionsverhältnisse der Filmindustrie während der NS-Zeit ebensowenig unterschlagen werden dürfen wie die Analyse nazistischer Aspekte der Filme, sollen diese beiden Fragestellungen hier zugunsten eines anderen Problems in den Hintergrund treten: es geht mir um die Erinnerung und die fortwährende Zirkulation des Nazi-Stars. Die Analyse von zwei Leander-Filmen — der eine aus der Nazizeit, der andere aus der Andenauer-Republik — zeigt im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte und der Starbiografie, wie das Leander-Image seine eigene historische Dynamik entwickelt.

Zarahs deutschsprachige Filmkarriere begann mit dem österreichischen Film PREMIERE (1937, Geza von Bolvary). Die Ufa nahm ihr Leinwand-

debüt ebenso wahr wie ihren Erfolg auf der Wiener Bühne (*Axel an der Himmelstür*) und reagierte prompt. Nachdem sie Leander unter Vertrag genommen hatte (worin u.a. festgeschrieben wurde, daß 53% ihres Gehalts auf ihr schwedisches Konto zu überweisen sind), drehte die UFA zehn Filme mit dem Star. Schon vor Leanders erster deutscher Filmrolle initiierte die Gesellschaft eine vorher nie gesehene Propaganda, um sie dem Publikum als Garbo und neue Dietrich des deutschen Films vorzustellen.

Zarah spielte vor allem melodramatische singende Mütter bzw. Ehefrauen mit Vergangenheit. Der Hauptgrund ihres Erfolgs lag aber in der besonderen Qualität ihrer Stimme, die fast ein Bariton war und mit der die Leander die stereotypische "deutsche" Diva weiter führte als irgendjemand vor oder nach ihr. Für einen deutschen Publizisten aus der Nachkriegszeit hatte die Leander

eine Stimme, die, als die weichen, tiefen, erotischen Frauenstimmen modern wurden, unbedingt über alle den Sieg davontragen mußte, die noch die Kühnheit hatten, hoch zu zwitschern oder rein und klar — nämlich mit der Stimme und nur mit der Stimme — zu singen. Diese Stimme hat sie immer noch, und der Saal dröhnt von großem Publikumsentzücken (Marein 1949).

Nicht nur wegen ihres Umfangs, sondern auch wegen ihrer Vortragsweise war Leanders Stimme einzigartig. Die langen, überemphatisch gesungenen Konsonanten und das gerollte "r" waren ihr Markenzeichen. Sie gerieten zu Anzeichen für ein merkwürdiges Verlangen, als ob die verschobene Abnahme ihrer Silben das Wegschleichen der Vergangenheit aus der Gegenwart bedeute. Dies wird vor allem an Leanders berühmtester Aufnahme deutlich: "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen" (Musik: Michael Jary, Text: Bruno Balz). Die Techniken, die hier angewendet wurden, gehen nicht nur auf Zarah zurück: Jarys Melodie, mit ihrer im Mittelpunkt von Zarahs Stimmumfang perfekt plazierten Anfangssexte, trug auch dazu bei, jene Endzeitstimmung zu artikulieren, die diesem Lied oft zugeschrieben wird.⁸ Ursprünglich in dem Film *DIE GROSSE LIEBE* (D 1942, Rolf Hansen) gesungen, geriet diese Aufnahme zur Synekdoche für Leanders

⁸ Witte schreibt, die herkömmliche Deutung dieses Liedes — als eines der sogenannten Durchhaltelieder — sei ein Fehler, da das Jahr seiner Aufnahme immer noch vor dem Wendepunkt 1943 lag (1995, 228). Obwohl Witte hier natürlich Recht hat, sollten wir uns auch darüber im Klaren sein, daß der Krieg — wie Mason (1995) und andere schon gezeigt haben — nie so populär war, wie das Propagandaministerium das gern gehabt hätte; das galt auch schon lange vor den Verlusten von Stalingrad. Siehe auch Lowry (1991, 124-125).

gesamte Karriere und stellte einen Affekt her, dem sie sich immer wieder anzunähern suchte.

1943, ungefähr ein Jahr nach der Premiere jenes Films, der ihr erfolgreichster wurde, fand Leanders Karriere als "Nazi-Sirene" ihr Ende, als sie Deutschland verließ und nach Schweden zurückkehrte. Wie die Lieder aus der GROSSEN LIEBE so kann auch der Film selbst als der Höhepunkt von Leanders Karriere während der Nazizeit verstanden werden. Nicht nur seiner Popularität⁹ wegen, sondern auch, weil seine Handlung einige Elemente zusammenbrachte, die in ihrem Image eine wichtige Rolle gespielt hatten, und weil die hier aufgeführten Filmschlager für ihre Karriere vor und nach 1945 so zentral waren.¹⁰

Der Film erzählt die Liebesgeschichte zwischen dem Revuestar Hanna Holberg (Leander) und dem Luftwaffenpiloten Wendlandt (Viktor Staal). DIE GROSSE LIEBE bleibt einer der wenigen musikalischen Filme der Nazizeit, die explizit im Krieg spielen, und wurde deutlich für das überwiegend weibliche Publikum in Deutschland gedreht.¹¹ Letzteres wird nicht allein mit der Handlung und mit dem Versuch, sowohl die Schwierigkeiten im Alltag der Heimatfront als auch die Unterbrechung der alltäglichen heterosexuellen Normalität zu rechtfertigen, deutlich gemacht, sondern auch durch die Hervorhebung männlicher (militärischer) Körper — vor allem Viktor Staals.¹² Zweimal erscheint Staal ohne Hemd: im Kontext des Films und des allgemeinen männlichen Starimages der Zeit scheint diese Fleischschau vollkommen grundlos zu sein. Wenn man die relative Nacktheit Staals mit den hyperkostümierten Auftritten Leanders vergleicht, ist Leander überhaupt kein Sexsymbol — zumindest nicht in der Darstellung ihres

⁹ DIE GROSSE LIEBE war einer der größten kommerziellen Erfolge der Filmindustrie im "Dritten Reich". Siehe Schulte-Sasse (1996, 288); Lowry (1991, 118-119).

¹⁰ Andere Interpretationen dieses Filmes finden sich in Witte (1995, 227-228), Lowry (1991, 152-201), Schlüpmann (1988), Schulte-Sasse (1996, 293-294 und 299-301); Rhode (1979, 134-136) und Belach (1979, 184-186). Siehe auch die Literatur über *La Habanera*, u.a. Rentschler (1995, 135-141) und Trumppener (1994).

¹¹ U.a. werden in dem Film ein Luftangriff, eine pseudo-kritische Einstellung gegenüber der Volksgemeinschaft (Grethe Weisers Witze), und das kontinuierliche Problem des Kriegsmangels (vor allem Kaffee und Essen) gezeigt, und dabei verharmlost (Lowry 1991, 127).

¹² Über Heimatfrontfilme und ihr Publikum vgl. Lowry (1991, 117-120).

Körpers. Der Schwerpunkt liegt hier wie auch in späteren Leander-Filmen eher auf der körperlichen Ausführung des "Stars" und auf den dazugehörigen Kostümen als auf Leanders Körper selbst. Die visuelle Erotik des Films wendet den Blick der ZuschauerInnen eher auf den Körper des männlichen Soldaten — oder auf die Körper mehrerer Soldaten in Uniform.



"Mein Leben für die Liebe", Wendtlandt/Staal in DIE GROSSE LIEBE

Es gibt drei musikalische Hauptnummern in dem Film: "Mein Leben für die Liebe" (Jary/Balz), "Davon geht die Welt nicht unter" (Jary/Balz) und "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen". Jede dieser Nummern wird — dem Revuegenre getreu — vor Publikum aufgeführt: die erste in Berlin, die zweite vor einem militärischem Publikum in Paris und die dritte in Rom, diesmal wieder auf der Revuebühne. Bei jedem der drei Auftritte ist Leanders Stimme nur eine von vielen, die wir hören. Stets begleitet sie entweder ein reiner Männer- oder ein gemischter Chor. Der hinter der Sängerin massierte Chor ist freilich im deutschen Revuefilm jener Zeit nicht

einzigartig,¹³ aber in der GROSSEN LIEBE stellt die Beziehung zwischen dem Chor, der Solostimme, und dem Publikum eine besondere Fantasie der nationalen Akustik¹⁴ dar.

Nationen lassen sich sicher als Formen der Erzählung oder der Ikonizität begreifen (Bhabha 1990; Berlant 1991); sie haben aber auch eine akustische Dimension. Benedict Anderson versucht, diese Akustik näher zu bestimmen, wenn er die "Unisonalität" der Nation im Singen eines Nationallieds beschreibt (1983, S.132-133). Diese Akustik bedarf aber nicht des Singens eines Nationalliedes, sondern erscheint immer, wenn die Simultaneität der Nation als Klang hervorgerufen wird. Das Singen der Leander produziert diese Akustik, und die Resonanz ihrer Stimme im diegetischen Saal und erst recht im Kino erzeugt ein affektives räumliches und zeitliches Erlebnis der Nation, in dem die institutionelle Materialität des faschistischen Staates gehört (und gesehen) wird (vgl. Poulantzas 1978).

Die ersten zwei Sequenzen des Films sind der Einführung von zwei Hauptfiguren gewidmet und skizzieren ihre Beziehungen zueinander, zum Kollektiv, und letztendlich zum Staat. Die erste Szene findet in Nordafrika statt, wo Wendlandt mit seinen Kameraden Flugübungen unternimmt. Die nicht-diegetische wagnersche Musik und die Syntax der Einstellungen wecken in diesen ersten Momenten des Films Assoziationen an den Wochenschaustil; diese Assoziation wird später verstärkt, wenn die ZuschauerInnen dazu veranlaßt werden, das Abbild eines Flugzeugs innerhalb eines Wochenschaufilms für ein "echtes" Flugzeug zu halten. Während der Pilot über die nordafrikanische Küste fliegt, schauen die ZuschauerInnen aus "seiner" Perspektive herunter auf das Land. Nach Wendlandts Bruchlandung in der Wüste wird ihm und seinem Freund befohlen, sich zur Berichterstattung beim Luftfahrtministerium in Berlin zu melden. Die zwei erscheinen nach einem Schnitt vor einer Rückprojektion des Ministeriums, und die ZuschauerInnen hören, wie sie für den Abend Pläne machen. Szenenwechsel in die Scala, wo die Kamera ein Schild fokussiert, das jedoch umgehend von einem heruntergerollten Werbeplakat für die abendliche Vorstellung verdeckt wird. Das Ausrollen dieses Plakats zeigt Lean-

¹³ Marika Röck und der massierte Chor von tanzenden Männern in der Nummer "In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine" (M.: Franz Grothe, T: Willy Dehmel) aus dem Film DIE FRAU MEINER TRÄUME (D 1944, Georg Jacoby) ist nur ein weiteres Beispiel.

¹⁴ Der Begriff der nationalen Akustik wird in meiner Dissertation (Currid 1998 b) weiter ausgeführt.

der/Holberg in einem überlebensgroßen Porträt; man sieht Soldaten, die darunter laufen, um sich nach Karten zu erkundigen. Der Stil dieses Bildes mit seinen melodramatisch herunterschauenden und mit ausgeprägten Wimpern und Brauen geschmückten markanten Augen, mit dem zur Seite gelegten, von etwas wirren Haaren bedeckten Kopf zeigt dem Zuschauer nicht nur die Figur Holbergs, sondern suggeriert darüberhinaus sowohl die Person "hinter" dem Revuestar, als auch den Star hinter der Rolle.



Plakat für Hanna Holberg aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Dies nicht lediglich deswegen, weil der Star im Film mit derselben Ikonografie wie Leander selbst charakterisiert wird,¹⁵ sondern auch, weil das extreme Pathos dieser Darstellung später als ein Ausdruck der hinter den Kulissen versteckten Person Hanna Holberg lesbar wird. In der letzten Nummer, "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen", schauen die

¹⁵ Gerade dieses Motiv — Leanders Status als Star — erscheint immer wieder in ihren Rollen aus der Nazizeit. Auch ihr erster Film, *PREMIERE*, zeigt die Leander singend auf der Bühne vor einer riesigen, diesem Bild nicht unähnlichen Porträt des Stars.

Augen hoch, und eine Träne fällt - ganz so, als ob auch dieses Lied genau wie das erste keine bloße Vorführung, sondern Ausdruck der wahren Persönlichkeit und Subjektivität des Stars sei. Jene Träne scheint die mannigfaltigen, den Star als solchen konstituierenden Niveaus zu transzendieren.



Holbergs Träne aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Obwohl die Show ausverkauft ist, dürfen die Soldaten natürlich hinein. Sie gehen in dem dunklen Saal in der auf die Revue wartenden Masse auf.¹⁶ Die Kamera folgt nun nicht mehr den Soldaten, sondern erhebt sich über die Köpfe des Publikums in den letzten Reihen. Der Vorhang öffnet sich mit einem Schwung, und die Filmerzählung konzentriert sich vollkommen auf das Spektakel auf der Bühne. Damit ist sie auch nicht länger an die private Welt der Soldaten gebunden, sondern an die Erfahrung der Masse. Eine weite Einstellung von vier Gruppen männlicher Tänzer, die um den Mittelpunkt der Bühne arrangiert sind und in Sequenz beleuchtet werden, führt den Zuschauer zu dem Scheinwerferlicht, das den Mittelpunkt der

¹⁶ Vgl. die Deutungen dieser Sequenz bei Lowry (1991, 152-164) und Schlupmann (1988).

Bühne erhellt. Zum ersten Mal ertönt die Stimme und erscheint die Figur Leanders, die langsam die ersten Worte des Liedes "Mein Leben für die Liebe" singt. Ihre Stimme hallt so wider, daß für die Filmzuschauerin die Illusion entsteht, sie säße selbst in dem dargestellten Saal. Bei dem Wort "Jawohl!" erfolgt ein Schnitt hin auf eine Großaufnahme von Zarah, mit der auch die Stimme "nah" heranrückt. Diese Einstellung und der Ton lassen sich als der Beginn einer Liebesgeschichte verstehen, da die Einstellungen des Stars nun mit Gegenschüssen von Wendlandt zu korrespondieren beginnen und der Klang von Leanders Stimme jetzt dessen Gedankenwelt zu entsprechen scheint.

Das Singen des Liedes selbst verstärkt den doppelten Fokus der Sequenz: der Star singt für das Publikum im Saal bzw. im Kino, scheinbar aber auch für Wendlandt. Die Filmzuschauer werden sowohl in das "fiktive" Publikum der Erzählung, und damit auch in das "reale" imaginäre Publikum der Nation, als auch in die strukturelle Position Wendlandts hineininterpelliert. Das Spiel zwischen diesen Niveaus versucht, die Nation zu orchestrieren, und das Zuschauersubjekt dadurch fantasmatisch neu zu integrieren. Teile der Revuenummer sind Leander allein gewidmet, und dabei wirkt ihr Stil leise und intim. Aber wenn der Männerchor singt und wenn schließlich die Kamera wieder über dem Publikum hängt und der letzte akrobatische Höhepunkt der Revue gezeigt wird, kippen diese Momente der Innerlichkeit zurück ins Theatralische.

Das eigentliche Projekt dieses Films besteht darin, die Erotik und das Melodrama, mit dem jene verständlich gemacht wird, explizit mit dem Staat zu verbinden. Die ganze Sequenz, in der Hanna und Wendlandt sich "kennenlernen", wird von seinem "nationalen" Dienst für den Staatsapparat (durch seine Instrumentalisierung innerhalb des Militärs) gerahmt. Aber die Beziehung der Person Wendlandt mit dem Staat wird hier in eine Beziehung zum Star umgewandelt. Da das vorhergehende Flüstern mit seinem Kameraden jetzt seiner stillen Bewunderung des Stars weicht, wird die homosoziale Konstellation, mit der der Film anfangt, trotz (wegen?) Wendlandts militärischen Kostüms jetzt in der Dramatisierung der Heterosexualität ausgeklammert: Wendlandt erscheint im Publikum als einzelner Mann, anscheinend separat vom Staatsapparat.¹⁷ Masse, Militär, und Star werden im Saal dadurch miteinander in Verbindung gebracht; das Kinopublikum wechselt von Wochenschau-Zuschauern zu Revuebesuchern, zum (zukünft-

¹⁷ Zum Verhältnis zwischen "homosocial" und "homosexual" vgl. Sedgwick (1985).

tigen) Liebhaber. Die Grenzen zwischen privat, öffentlich, und staatlich, die hier (in Verbindung mit der vorher gesehenen Szene) inszeniert und entschärft werden, plazieren das Kinopublikum inmitten eines voll artikulierten nationalen und "persönlichen" Erlebnisses, und dabei wird die institutionelle Materialität des (faschistischen) Staates auf dem Grund des Zuschauersubjekts gefestigt.



Leander in ihrer Jugend.
ZU NEUEN UFERN
(D 1937, Detlef Sierck)

Leander als älterer Star.
Aus ZARAH DIVA
(ZDF, 1962)



Die Resonanz der Stimme Leanders/Holbergs soll demnach zusammen mit dem Chor die Verbindung von Begehren und Staat materialisieren. Dies wird in der zweiten Nummer noch deutlicher, wenn die jetzt als Truppenbetreuerin in Paris selber im Staatsdienst engagierte Holberg die walzenden Worte singt: "Davon geht die Welt nicht unter", während sie dabei das rhythmisch schunkelnde und mitsingende militärische Publikum dirigiert. Einstellungen von mehreren Soldaten im Publikum thematisieren explizit oder implizit "echte" erotische Verbindungen (Holberg-Wendlandt, bzw. die Beziehungen zwischen den fehlenden Frauen und den gezeigten Män-

nen), die in der Logik des Films für den Staat geopfert werden müssen. Um jene Erotik im Verhältnis zwischen Star und militärischem Publikum und in der Identifizierung des Kinopublikums mit Leander sublimieren zu können und dabei eine gelenkte Erotisierung des Militärs beim Kinopublikum zu erzeugen, orchestriert der Film das Militärspektakel mit Leanders Stimme.

Nach dem Krieg wurde Leanders Karriere zu einer Serie von Comebacks. Diese Entwicklung beginnt schon mit den Filmen aus den 50er Jahren, die ihre frühere Filmpersona reproduzieren. Sie setzt sich mit ihren Bühnen- und Fersehauftreten sowie Konzerttourneen der 60er und 70er hartnäckig fort. Aber im Gegensatz zu ihrer Karriere während der Nazizeit kann die der Nachkriegszeit als eine Serie des Scheiterns charakterisiert werden. Ihre auffällige Erscheinung (ihr eigenwilliger Sinn für Mode, ihre unpassenden Brille, ihr schriller Modeschmuck — von ihrer Liebe für Wodka ganz zu schweigen) führte im Alter zum Verlust der Fähigkeit, die einzigartige Rolle des mütterlichen Vamps zu spielen.

GABRIELA (BRD 1950, Geza von Cziffra) war Leanders erste Rolle im Nachkriegsfilm. Wie bei anderen Leander-Filmauftreten der 50er, handelt es sich hier um eine Mischung von Themen und Handlungen aus ihrer Karriere vor 1945 (z.B. HEIMAT, LA HABANERA, und DAMALS [D 1943, Rolf Hansen]). In diesem Fall handelt es sich jedoch auch um den Versuch, die alltägliche Normalität um die Starfigur wiederherzustellen. Was an den Nachkriegsfilmen zuallererst auffällt, ist deren relativ geringe technische Qualität: ein einfacher Grund, weshalb die Leander nach dem Krieg letztendlich kein richtiges Comeback schaffte, war der Mangel an nötigen Ressourcen, um die unmögliche Starfigur, die Leanders einzige Funktion war, aufrechtzuerhalten. Da ihr ganzes Starimage auf einem gewissen Grad visueller (und teurer) Exzesse basierte (vom riesigen Bühnenbild bis zum resonanten Filmchor), war die Leander nie für kleine Filmbudgets gedacht; die Nachkriegsfilme mit ihren viel kleineren Rollenbesetzungen und eher intimen Schauplätzen konnten die sie nur als Anachronismus erscheinen lassen. GABRIELA kann in diesem Zusammenhang ähnlich wie DIE GROSSE LIEBE für die Nazizeit als Synekdoche der frühen Entwicklung und als Bild für den Verlauf ihrer Nachkriegskarriere verstanden werden: Der mütterliche Vamp wurde zunehmend zur vampischen Mutter, und die Rollen konzentrierten sich immer öfter darauf, die Starfigur Leanders noch einmal neu zu beleben, ohne jedoch diese Rolle noch einmal richtig inszenieren zu können; im Mittelpunkt dieser Bemühungen stand immer wieder das gebrochene Verhältnis zur Geschichte.

GABRIELA erscheint in gewisser Weise als eine Fortsetzung von der GROSSEN LIEBE, da u.a. das weibliche Paar jenes Films, Grethe Weiser und Leander, hier in der gleichen Konstellation erscheint: Weiser spielt die Berlinerin, die komische Figur, und auch die Freundin und Dienerin der Diva. Beide Filme zeigen zu Beginn dieses Paar hinter den Kulissen doch nimmt in GABRIELA dieser innere Raum Gabrielas Verlassen des öffentlichen Lebens vorweg, während in der GROSSEN LIEBE die Persönlichkeit hinter den Kulissen gerade mit dem Image auf der Bühne vereinigt werden sollte.

Der Staat, der in der GROSSEN LIEBE gleichzeitig als Technik der Erotik und deren Sublimierung erscheint, nimmt in GABRIELA in Gestalt von Polizei und (gefälschten) Papieren eine rein repressive Form an. Das Milieu, in dem Leanders Charakter singt, ist auch Formen der staatlichen Sanktion unterworfen; im Gegensatz zur Revuebühne in der GROSSEN LIEBE, oder ihrer Widerspiegelung in Form des in Paris schunkelnden Militärs sind hier die Vergnügungen *der Leander* immer gegen den repressiven Druck des Staates gerichtet, dessen Verhältnis zum Alltag nicht in Spektakel, Technik, oder Architektur dargestellt wird, sondern nur als Gerücht, als nicht gesehene Macht empfunden wird und unerklärt und unerklärlich bleibt.

In GABRIELA handelt es sich fast explizit um eine Art Vergangenheitsbewältigung: die vielen Hinweise auf "die Polizei" und "Papiere" hatten natürlich in den frühen Jahren der neuen Bundesrepublik — im Zusammenhang mit der Nachkriegspolitik der Entnazifizierung — eine besondere Resonanz. Aber der Film erzählt auch eine Geschichte mit Flashbacks über den Star und ihr Kind, das aus einer gescheiterten Ehe hervorgegangen ist, und das von ihrer guten Mutter aus den Händen eines kaltherzigen Vaters gerettet wurde. Natürlich werden durch diesen melodramatischen Einfall keine Informationen über *die* Geschichte preisgegeben: Der Film tut so, als ob er sich letztendlich nur für die Rolle des Stars als Mutter, Frau, und Geliebte in der Gegenwart interessiere. Weil es sich bei diesem Film jedoch um Leanders filmische Wiederkehr nach Deutschland und somit um ein Comeback im doppelten Sinne handelt, spricht aus dieser Geschichte viel mehr als nur die mütterliche Aufopferung für ihr Kind; hier wird versucht, die Vergangenheit des Leander-Starimages zu bewältigen. Die Beziehung der Handlung zur "Wirklichkeit" wirkt manchmal fast unheimlich: Sogar das Verschwinden des Stars und die Wiederkehr nach Deutschland scheinen hier eine Art ahistorische Erklärung im persönlichen Leben der Figur zu finden.

Die zentrale Beziehung in diesem Film ist die zwischen Mutter und Tochter, und der Hauptschlager des Films, "Wenn der Herrgott will" (Musik: Michael Jary, Text: Kurt Schwabach), stammt aus der Geschichte dieses Verhältnisses. In diesem als Wiegenlied stilisierten Lied, das Gabriela/Leander für ihr Baby singt, läßt sich der Affekt wiederfinden, der schon die Jary-Lieder in der GROSSEN LIEBE charakterisiert hatte. Da der langsame Takt es dem Star wieder erlaubt, ihre Konsonanten besonders zu dramatisieren, kann Leander ein ähnliches Verlangen hervorrufen, wie er uns schon in Liedern wie "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen" begegnet ist. Der Text verschärft mit seinem Schnee- und Wiegenliedkitsch den in jenen Liedern so prononcierten nostalgischen Impuls, aber diesmal ist dieser Affekt nicht für die Öffentlichkeit berechnet. Hier wird eine private Szene inszeniert, weitab von der mysteriösen Polizei und dem Unanständigen des Varieté-Milieus: zu Hause, im re-normalisierten Alltag der familiären Idylle.¹⁸

In den 70er Jahren gerann Leanders Karriere endgültig zu einer überdehnten Serie von letzten Auftritten. Nachdem sie 1973 ihre europäische Abschiedstournee gegeben hatte, wollten die Abschiede bis zu ihrem Gastauftritt beim ZDF-Sonntagskonzert im Jahr 1978 kein Ende nehmen (Seiler 1985, 173, 181). Die Bühnen, auf denen Leander auftrat, waren nicht mehr die, die aus ihrer Filmkarriere bekannt waren. Auf Kaffeefahrten und in kleinen Cabarets war Leander weder der Star der Revue, noch blieb sie — wie in Cziffras Film — "bei Gabriela";¹⁹ stattdessen erschien sie

[b]ei den Wühlmäusen an der Lietzenburger Straße: viel zu klein diese Örtlichkeit für ihr Genre. Die Leander auch viel zu nah an den Leuten. Sie sieht so krank aus und muß einige Titel im Sitzen singen. Bei aller Verehrung wünschen die Freunde, daß sie es schaffen möge, aufzuhören (Marie Luise Scherer im *Spiegel*, 1981, zitiert nach Seiler 1985, 180-81).

Das Mißverhältnis zwischen Leanders Image und der kleinen Welt des Tingeltangels beschreibt präzise das generelle Problem ihrer Nachkriegskarriere: mit ihrem melodramatischen Übermaß, bedurfte Leander eines im Nachkriegsdeutschland unvorstellbar gewordenen Starstatus. Ihr Versuch, diese Größe zu behalten oder neu zu erzeugen, konnte nur scheitern, und kann als die Zwangswiederholung dessen, was nie wiederholt werden

¹⁸ Der Film bringt Leanders Figur schließlich doch wieder zur Bühne, aber diesmal als eine gute Frau und Mutter, die privat und öffentlich gut trennen kann.

¹⁹ Die Name des Lokals im Film, sowie auch eine Zeile in einem Lied, das dort gesungen wird.

konnte, verstanden werden. Dieser Wiederholungszwang kann indes nicht der Leander allein zugeschrieben werden, sondern einem Deutschland, das nicht mehr existiert, bzw. existieren kann. Die Unmöglichkeit Deutschlands findet hier ihr Symptom.



*Leander "bei Gabriela", aus
GABRIELA (BRD 1950, Geza von
Cziffra)*

Zarahs schöne Junggesellen

Leanders Nachkriegskarriere hat ein besonderes jüngeres Publikum ange- lockt. Von der Presse als "kaum glaubliche Scharen junge Männer," oder "ganze Gruppen schöner Männer in schwarzen Samtanzügen" beschrieben (Seiler 1985, 173, 176), sind die "Junggesellen" um Leander nicht nur ein deutliches, öffentliches Phänomen in ihrem empirischen Publikum, sondern auch ein wesentlicher Bestandteil ihres zerfallenden Starimages der 60er und 70er Jahre.

Drei Dinge braucht Zarah: Beifall, Musik, und junge Männer...Ihr[en] Mann, der sie stets auf dem Klavier begleitet, [stören vor allem] die blonden, schönen Jünglinge, die ständig in ihrer Nähe sind. Sie liegen Zarah Leander zu Füßen. Und an ihrem Swimming-pool in Lönö. Sie fischen in ihren Fischteichen und lösen abends mit Zarah Leander Kreuzworträtsel. "Ich habe die Nase voll," sagt Arne Hülphers. Da strahlt ihn seine Frau wie ein junges Mädchen an: "Aber Arne, du weißt doch, daß du nur eifersüchtig sein muß, wenn mal ein richtiger Mann kommt!" (Plogmann 1975)

In Richard Dyers (1986) Beschreibung der schwulen Fans von Judy Garland wird eine Reihe von Faktoren aufgezählt die den Star für die anglo-

amerikanische schwule Fankultur so attraktiv machen: Androgynie, "camp" und Gewöhnlichkeit ["ordinariness"]. Versucht man analog bei Leander die entsprechenden Aspekte ihres Images herauszupräparieren, so sind die folgenden drei Faktoren für ihre "queere" Anziehungskraft entscheidend: das transvestitenhaft Künstliche, Mutterschaft, und eine extravagante Sexualität. Diese Formen sind, wie Dyer auch beim Garland-Kult feststellt, bestimmt nicht beliebig;²⁰ ob sie als Erklärung für die schwule Verehrung der Leander hinreichen, bleibt allerdings fraglich. In diesem Abschnitt beschreibe ich die drei Modi "queerer" Präsenz in ihrem Starimage. Dabei zeigt sich allerdings, daß diese Art von Beschreibung schließlich noch nicht ausreicht, um eine historisch spezifische Theoretisierung des Phänomens zu leisten.

Über das Verhältnis zwischen *queerness* und Geschlechtsperformativität oder über die Künstlichkeit der Geschlechtsidentität ist schon mehr als genug geschrieben worden.²¹ "Die Leander" und ihre queeren Aneignungen lassen sich mindestens teilweise als Versinnbildlichung dieser Künstlichkeit verstehen. Leander selbst behauptete, ein Publizist habe es so beschrieben: "Die Leander hat im Grunde nie verschiedene Rollen gespielt, nur verschiedene Toiletten gewechselt" (1972, 126). Dies wurde schon in einem Film wie *DIE GROSSE LIEBE* thematisiert: hier sind nicht nur die Revueszenen extravagante Kostümfantasien; die Zuschauer bekommen auch einen Blick hinter die Kulissen, wo die blonde Perücke der Revuediva ausgezogen wird, und die berühmten roten Haare Leanders erscheinen. Schon in den 30er und 40er Jahren war ihr Starimage von einem deutlichen Übermaß an Geschlechtsperformativität gekennzeichnet; in ihrer Nachkriegskarriere ist die Künstlichkeit ihrer weiblichen Selbstinszenierung noch extremer geworden

In seinem Nachruf auf Leander schreibt Rosa von Praunheim: "Zarah wirkte wie ein Transvestit: Starker Körper, große Hände, große Füße, kleiner Busen, und eine herrliche Männerstimme" (1981, 158-159). Die vielen Leander-Imitatoren "biologisch" männlichen Geschlechts besetzen die dadurch eröffnete Kluft zwischen der unweigerlich performativen Dimen-

²⁰ "There is nothing arbitrary about the gay reading of Garland; it is a product of the way homosexuality is constructed, without and within the gay subculture itself...Looking at, listening to Garland may get us inside how gay men have lived their experience and situation, and made sense of them" (Dyer 1986, 194).

²¹ Siehe vor allem Butler (1991a, 1991b) und Tyler (1991). Für einen musikspezifischen Versuch siehe Currid (1995).

sion des Geschlechts im Leander-Image und Leanders Versuch, die Stabilität der Geschlechtsontologie und der Heterosexualität überhaupt zu befestigen. Leanders transvestitenhafte Aufführungen und noch mehr die Aufführungen ihrer männlichen Nachahmer offenbaren "die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher — wie auch ihre Kontingenz" (Butler 1991a, 202).



Transvestit? Aus ZARAH DIVA (ZDF, 1962)

Der zweite Faktor im schwulen Fankult um Leander ist die Überidentifikation mit Mütterlichkeit. Nicht nur in ihren Filmrollen während der Nazizeit

(LA HABANERA, HEIMAT, DAMALS), sondern auch in ihren Nachkriegsfilmen (GABRIELA, AVE MARIA [BRD 1953, Alfred Braun]) hat die Leander immer wieder die gute Mutter gespielt, die alles für ihr Kind aufopfern würde. Schwule Fans beschwören diese perfekte Mutterschaft gerne pathetisch. Das wiederholte Beschwören von Zarah als Mutter durch ihre schwulen Fans ist bemerkenswert — peinlich und armselig, aber gewiß auch interessant. Einerseits ist dieser Wunsch nach einer Starmutter ein Kommentar zur gesellschaftlichen Form der Familie und deren Ausgrenzung der "Perversion", andererseits ist er fast eine Parodie seiner selbst. Dieser selbstironische Zug im queeren Verhältnis zwischen Zarah und ihren Fans tritt noch prägnanter in der Bedeutung von Sexualität für ihr Starimage hervor.



*Zarah Übermutter. Aus DER
BLAUE NACHTFALTER (BRD 1959,
Schleif)*

Zarahs Mutterrollen wurden oft mit einer exzessiven Sexualität verbunden. Leander stellt immer wieder die gute Frau und Mutter dar, doch wird in jeder ihrer großen Rollen irgendein unkonventionelles sexuelles Verhalten gefeiert. Die Exzesse ihrer Sexualität, die allerdings von der Handlung letztendlich immer eingeholt werden, waren für die Identifikationen ihrer schwulen Fans der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Als die zwei bekanntesten Beispiele seien hier nur genannt: "Kann denn Liebe Sünde sein?" (aus dem BLAUFUCHS [D 1938, Viktor Tourjansky; Musik: Lothar Brühne, Text: Bruno Balz]) und die "zweite Fassung" dieses Liedes, "Und

wenn's auch Sünde wär" (aus CUBA CABANA [BRD 1952, Fritz Peter Buch; Musik: Heino Gaze, Text: Bruno Balz]).²² Da sich aber die Performativität des Geschlechts bei Leander überhaupt als problematisch erweist, kann man sich fragen, welche Leander im Starimage eigentlich die "echte" war: Vampsexualität und Mütterlichkeit funktionieren im schwulen Fankult weniger als zwei entgegengesetzte Pole im Kontinuum der Geschlechter, sondern vielmehr als nahe beieinander liegende Formen der weiblichen Selbstinszenierung, die im Leander-Image beide bis zum Exzeß überhöht werden.

Obwohl die hier beschriebenen drei Faktoren — Künstlichkeit, Mütterlichkeit und Sexualität — eine wichtige Rolle gespielt haben, kann diese Aufzählung weder Leanders Bedeutung für ihre schwulen Fans noch die Bedeutung von Leanders queerem Publikum selbst erklären. Dyer hält die schwulen Lesarten von Garland keineswegs für "beliebig", denn sie lassen sich aus der historisch spezifischen Konstruktion von Homosexualität in der schwulen Subkultur erklären. Das trifft für die "queere" Deutung Leanders sicherlich genauso zu, doch kommt hier noch eine weitere Determination hinzu: das *Queer* in der deutschen schwulen Fankultur Leanders ist vor allem Leanders nationalem Rang zuzuschreiben.

Nostalgie, Denkmal und Abscheu

Der Zarah-Kult muß im Zusammenhang mit anderen Formen der musikalischen Nostalgie in einer nationalen Tonart betrachtet werden. Das Spielen und Hören der (deutschen) Populärmusik aus vergangenen Epochen sind wichtige Formen, in denen sich das Diachronische artikuliert und gleichzeitig die natürliche Reproduzierbarkeit der Nation, ihre synchronische, ewige Natur, behauptet wird. Die fragmentarische Geschichte der Musik in der Massenkultur wird um ein nationales Zeitverständnis herum organisiert und dabei durch den Diskurs von Generationen implizit mit der Produktion von Heteronormativität verbunden.²³ Nicht nur wird dadurch eine bestimmte

²² Dazu zählen ferner: "Nur nicht aus Liebe weinen" aus ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT (D 1939, Carl Froelich; M.: T. Mackeben, T.: H. F. Beckmann) und "Jede Nacht ein neues Glück" aus DAMALS (D 1943, R. Hansen; M: L. Brühne, T: B. Balz).

²³ Über die historische Zeitlichkeit der Nation, siehe Anderson (1996) und Bhabha (1990). Über Generationalität und Heteronormativität siehe Case

Erzählung der nationalen Geschichte zusammengefaßt, wo die "homogene und leere Zeit" der Nation mit den Liedern der Vergangenheit erfüllt werden soll (Vgl. Benjamin 1977, 260; Anderson 1991) die Lieder haben als ihr Komplement die Fiktion eines nationalen Publikums, dessen historische Fragmentierung hinter dem Alibi der Generation und der ordentlichen Reproduktion des Volkes versteckt werden soll. Da diese Lieder die beliebten Lieder "unserer" Vorfahren sein sollen, wird durch das Erlebnis des Erkennens die Inszenierung einer nationalen Familie ermöglicht, wo die Schlagger von gestern als Momente einer heteronormativ gestalteten nationalen Biografie erkannt werden. Insofern dieses Moment des Erkennens persönlich und kollektiv zugleich ist, wird die "private" Geschichte des Subjekts mit der kollektiven Geschichte der Nation intim verbunden. Die CD-Sammelalben der Populärmusik aus jener Zeit liefern hierfür ein deutliches Beispiel. Dieser Modus nationaler Nostalgie, der in seiner ideologischen Funktion und politischen Wirkung relativ durchsichtig bleibt, produziert die Nation immerhin als Paradoxon: einerseits historisch und andererseits zeitlos fand und findet die deutsche "Nation" ihr Vergnügen in den "Goldenen Schlagern der 30er Jahre" oder in der Tanzmusik aus "Deutschlands dunkelsten Jahren."²⁴

Obwohl sie auch mit dieser Nostalgie verflochten ist, funktioniert Zarah aber etwas anders; ihr spezifischer Bezug zur nationalen Nostalgie durchkreuzt die unkomplizierte Wiederherstellung von Normalität und Nationalität. Hier kann die Fortführung des Vergleichs mit Garland sich als hilfreich erweisen: denn auch Judy Garland spielt, wenn auch im amerikanischen Kontext, eine hypernationale Rolle. In Filmen wie *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Viktor Fleming), der für lange Zeit eine zentrale Position im jährlichen Rhythmus der US-amerikanischen Fernsehprogrammgestaltung gespielt hat, und *MEET ME IN ST. LOUIS* (US 1944, Vincente Minnelli), wird Garland zur paradigmatischen Identifikationsfigur der US-amerikanischen Film- und Medienlandschaft. Dieses medial verfaßte nationale Nostalgieerlebnis kann mit einem übergreifenden nostalgischen Impuls in Garlands Karriere verbunden werden: Ihre Stimme und die Lieder, die sie singt (vor allem die, die auf die blackface-Traditionen des Vaudeville zu-

(1991). Wichtig für meinen Zugang zu diesem Thema ist Freeman (1996) und ihre Kritik an Anderson und Bhabha.

²⁴ *Die Goldenen Schlagger der 30er Jahre*. Public Domain (ZYX-Music GmbH) PD 2007-2. *Tanzmusik aus Deutschlands dunkelsten Jahren 1942-1948*. Koch International 330147.

rückgreifen), lassen ihre Karriere nach 1950 als nostalgische Wiedererfindung einer "authentischen" US-amerikanischen Unterhaltungstradition erscheinen, die auf der Geschichte der amerikanischen Rassenideologie basiert (vgl. Currid 1998).²⁵

Dieses Element der Nostalgie im Garland-Image wird in ihrer queeren Rezeption umgewandelt. Die schickliche Reproduktion eines nationalen Authentizitäts-Affekts wird in der queeren Vereinnahmung des Judy-Images zum Zerfall und zur Disfunktionalität eben jenes nationalen Imaginären umgedeutet, welches dieser nostalgische Affekt zu fabrizieren versuchte. Das Queere, das aus dem Reich der heterosexuellen Normalität exiliert werden muß, unterbricht das Funktionieren dieses Systems, indem es seine Momente des Scheiterns entblößt. Die Comebacks und Falldowns, die das Zentrum der queeren Fankultur um Garland darstellen, sind der Versuch, eine nationalen Authentizität zu (re)produzieren, um letztendlich zu zeigen, wie dieser Versuch unter dem Druck der Zeit, der Politik, und der Geschichtlichkeit zum Scheitern verurteilt ist.

Diente Judy Garlands Karriere der Herstellung einer queeren Beziehung zu dieser spezifisch amerikanischen Form nationaler Nostalgie, so zeichnen sich in Zarahs Starimage ähnliche Tendenzen für den deutschen Kontext ab: die Leander wird zum Ort, an dem sich eine queere Beziehung zur nationalen Nostalgie der Nachkriegszeit konstruieren läßt. Leander wird ebenso wie Garland in ihren queeren Aneignungen zur Chiffre eines nationalen Imaginären; und genau wie Garland durchkreuzt sie dessen normal(isierend)e Funktion. Inwiefern unterscheidet sich jedoch dieser Prozeß von der Verherrlichung der "guten alten Schlager" aus der Nazizeit? Wie konstituiert *und* zerstört sich das nationale Imaginäre im Image der Leander?

Ich möchte an dieser Stelle auf einen diskursiven Aspekt von Leanders Image eingehen, der für das Verhältnis zwischen Starimage und Geschichte, gerade in Deutschland, besonders relevant ist: es handelt sich um die Diskursivierung des Denkmals. Deutschland ist (schon lange) von nationalen Denkmälern besessen. Wenn Deutschland auch nicht unbedingt mehr Denkmäler produziert hat als andere Nationen, und wenn sich die deutschen monumentalen Exzesse und Mnemotechniken von denen der anderen nicht

²⁵ Über blackface und US-amerikanische Identität siehe vor allem Lott (1995) und Rogin (1992); über "black music" und Amerika siehe Radano (1996). Über Authentizität, Jazz, und Garland siehe Dyer (1991, 138-139).

wesentlich unterscheiden, so macht die offensichtlich fragmentierte Form deutscher Geschichte und Geographie den Exzeß des Denkmals doch besonders sicht- und hörbar. Nicht nur gibt es zu viele nationale Orte; diese Orte scheinen in Deutschland viel kontroverser als anderswo zu sein.²⁶

Die Gründe dafür liegen auf der Hand; eine der vielen Debatten über nationale Mnemotechniken in Deutschland²⁷ beschäftigt sich damit, was Form und "Inhalt" eines nationalen Holocaust-Denkmal in Berlin sein sollen. Die Art und Weise, in der an die Nazizeit erinnert werden soll, war und bleibt eine zentrale Frage der deutschen Öffentlichkeit; dies zeigt, in welchem Ausmaß diese Debatte eigentlich Bestandteil eines zutiefst *nationalen* Imaginären ist. In diesen Debatten ist womöglich der Umriß eines neuen Denkmals in Berlin weniger wichtig für eine echte Aufarbeitung der deutschen bzw. europäischen Vergangenheit; es handelt sich hierbei vielmehr um einen Versuch, die Geschichte des Faschismus konkreter und weniger exotisch zu machen, die Verbindung zwischen der Produktion der Normalität allgemein mit deren Herstellung im Faschismus zu verdeutlichen.²⁸ Die Stoffe dieser Erinnerung zirkulieren schon im Alltag, doch findet dieser zunehmend in einer Landschaft des strategischen Vergessens statt, auf dem sich die Nation neu imaginieren läßt.²⁹ Leander liegt potentiell quer zu dieser Form des "Denkmals", insofern ihre queere Rezeption ein kritisches

²⁶ Siehe Mosse (1993). Auch Kaes (1987): "Mehr als in jedem anderen Land, so scheint es, arbeiten sich in der Bundesrepublik Politiker, Journalisten, Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller an der Geschichte und Identität ihres 'schwierigen Vaterlands' ab" (6).

Vgl. auch die Arbeiten Wolfgang Hardtwigs über Denkmäler (1990a, 1990b, 1990c). "Die auftrumpfenden, martialischen und mitunter auch komisch wirkenden Bekundungen nationalen Selbstbehauptungswillens...sind dem heutigen Bewußtsein in Deutschland allerdings ziemlich fremd geworden...Je monumentaler die Form, desto mehr hat sie immer das untergründige und berechtigte Gefühl dokumentiert, daß die nationale Identität nicht nur von außen, sondern auch von innen her bedroht sei" (1990a, 311-312).

Interessant in diesem Zusammenhang und wichtig für diese Arbeit ist auch Negt und Kluges Theorie der "deutschen" Identität. Siehe Negt und Kluge (1982, 375-413).

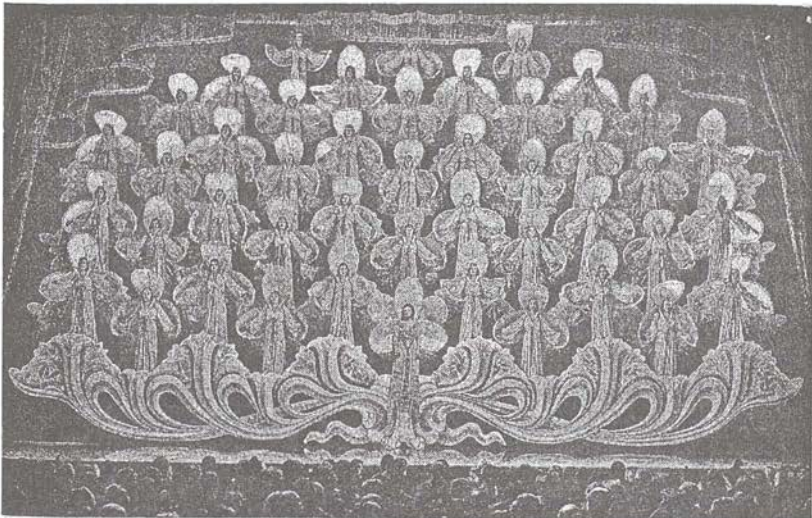
²⁷ Weitere Beispiele sind der zu befürchtende Wiederaufbau des Berliner Schlosses und der geplante Abriß des Palasts der Republik.

²⁸ Siehe Peukert 1987.

²⁹ Über das Vergessen und die nationale Symbolik, siehe Berlant (1991, 39). Die Begriffe der nationalen Phantasie und der nationalen Symbolik stammen aus ihrer Arbeit.

Erinnerungsvermögen mobilisieren kann, welches außerhalb des assimilierenden Zugriffs eines hegemonialen nationalen Imaginären bleibt.

Etwas in Zarah ruft das Monumentale hervor. Nicht nur die Resonanz ihrer tiefen Altstimme, sondern auch die Größe ihres Starkkörpers scheinen den akustischen und visuellen Attributen moderner Techniken der nationalen Produktion nahezukommen. Sogar ihr erster deutschsprachiger Film mobilisiert den Star in seiner monumentalen Form. In der *GROSSEN LIEBE* ist oft Leanders körperliche Haltung — die die "Nobilität" eines modernen bürgerlichen Denkmals hervorruft — und ihre majestätische Stimme dem Stil eines Monuments ähnlich; das Revuebild wird in gewisser Weise Denkmal, inszeniert von der resonanten Stimme Leanders.³⁰



Revuebild oder Denkmal? Aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Nach dem Krieg war es anscheinend nicht zu vermeiden, daß diese Monumentalität stets weiter ins Zentrum ihres Starimages rückte. In einem Zeitungsartikel aus den späten 50er Jahren wird diese Monumentalität Leanders so beschrieben, daß die Probleme eines Denkmals dieser Zeit einerseits verneint, andererseits in dieser Verneinung hervorgehoben werden.

³⁰

Vgl. auch die "klassischen" Nummern in *HEIMAT*.

Zarah Leander ist die große Ausnahme des Films von heute. Sie hat etwas von der Zeitlosigkeit eines Denkmals an sich, ohne dabei zu einem Denkmal ihrer selbst zu werden. Nein — das ist das seltsame, ja das einmalige Erlebnis, das sie von der Leinwand herab verschenkt: Zarah Leander ist immer noch unverwechselbar und unwandelbar Zarah Leander (Tschechne 1959).

Während der Autor hier darauf zielt, Leander als ein richtig *funktionierendes* nationales Denkmal, das das Unverwechselbare und Unwandelbare verkörperte, in Anspruch zu nehmen, schreibt Karsten Witte nach Leanders Tod, daß die Monumentalität der Diva in dem Versuch, innerhalb eines nationalen Imaginären zu funktionieren, *gescheitert* sei:

Am Ende war sie ein zeitgemäßes Fossil, das sich auf der Drehbühne der Unterhaltung ahnungslos in der falschen Kulisse zeigt. Ein Glanz und Glitzermonument mit überdehnter Stimme, die dem Echo ihres ewigen Damals nachseufzt. [...] Ihr Comeback nach dem Krieg war in Wirklichkeit ein zwanzig Jahre währendes Abschiedskonzert (Witte 1982).³¹

Das Monumentale an Zarah wirkt irgendwie peinlich; Zarah anzuhören, ihre Filme aus der Nazizeit anzuschauen, und das Ableben ihrer Nachkriegskarriere zu verfolgen: all dies erzeugt einen Affekt, der einzigartig scheint. Sie ist anderen deutschen Stars der Nazizeit — z.B. dem Image Heinz Rühmanns und seiner vermuteten Harmlosigkeit, oder Hans Albers' "Widerstand" — unähnlich, weil ihr Starruhm nicht in irgendeine Art weißgewaschene nationale Nostalgie reintegriert werden kann.

Aleida Assmann weist darauf hin, daß Denkmäler immer ein Index des nationalen Scheiterns sind: Diese Techniken des nationalen Gedächtnisses tendieren dazu, die Nation als einen unerfüllbaren Wunsch des Alltags zu produzieren. Über ihre Zeithaftigkeit schreibt Assmann:

Gemessen an der ostentativen Monumentalität der Denkmäler und ihrer steinernen Ewigkeits-Geste wird ihr markanter Zeitindex zum Paradox. Bis ein

³¹ Seiler zitiert Günther Rühle in einer Kritik aus der FAZ, 15. November 1973: "Ist das noch die Leander von damals? Die alten Lieder haben noch die alten Details: Der Winnnnnd-e, der kurze Nachschlag des überartikulierten 'd', die lyrischen Frakturen, die abrupten Übergänge vom Dröhnen auf das Flüstern, das Pathos, das sich immer des Wortes Liebe bedient; aber die rrrrrrs rollen jetzt noch lauter, der Schmerrrrrrz rattert länger, die Seufzer (ach - auf was?) sind noch deutlicher, alles ist isolierter voneinander, noch monumentaler, als wolle sie die persönliche Attitüde von einst noch einmal — Erwartungen bediendend, Erinnerungen verstärkend — vergrößern" (Seiler 1985, 175; siehe auch 105).

Denkmal entworfen, finanziert und realisiert ist, ist seine Zeit meist schon längst wieder vorbei. Nicht selten ist es vom Einweihungstage an bereits ein Denkmal seiner selbst (1993, 56).

Zarah verkörpert buchstäblich Assmanns Denkmals-Paradox. Es ist unmöglich zu verstecken, wie die zerfallende Zarah, die Vulgarität ihrer Nachkriegsrollen und die Absurdität ihrer Nazifilme, die nationale Zeitlichkeit des Fortschritts heimsuchen. Darüberhinaus versinnbildlicht *und* durchkreuzt das exzessive nationale Starimage Zarah Leanders den Konjunktiv jedes Denkmals: "Wirklichkeit in der Aura des 'Möge'...möge die Wirklichkeit und insbesondere die Zukunft den Anspruch, den es formuliert, erfüllen" (Assmann 1993, 55).

Der Affekt, den Zarah zu produzieren scheint, ist nicht einfach national, sondern auch *abscheulich*. Das "Nationale" an Zarahs Image besteht mit anderen Worten paradoxerweise in der Artikulation eben jener Zonen des Abscheulichen, die das nationale Imaginäre zu eliminieren versucht. Dieser Zusammenhang wird in einer Episode sechs Monate nach ihrem Tod deutlich als in Berlin Bestandteile ihres Erbes versteigert werden. Paul Seiler, der oft als "professioneller Fan" Leanders bezeichnet wird und Autor mehrerer Bücher über die Diva ist, beschreibt diese Szene mit Enttäuschung:

Um die zahlreichen Menschen, die sich eingefunden hatten, in die richtige Stimmung zu versetzen, führten Travestie-Künstler zu Tonbandmusik Roben des Stars vor. Am Ende johlten die Besucher vor Begeisterung, als Haare und Perücken angeboten wurden. Zum Abschluß parodierte ein Transvestit mit wegnickenden Füßen die Altersgebrechen von Zarah Leander. Genauso, wie ich sie nicht in Erinnerung behalten möchte (Seiler 1985, 183-184).

Das Pathos von Seilers Beschreibung, das eigentlich sein ganzes Werk durchzieht und seine Arbeit motiviert, scheint einzigartig zu sein, nicht aber das billige Ende der Diva, das sich in der Massenkultur ständig wiederholt. Das spezifische Interesse an Zarahs verfallendem Image liegt aber in den Bezügen zwischen diesem Verfall und der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Andere deutsche Schlagerstars der Nazizeit erlebten nach dem Krieg ebenfalls billige, gescheiterte, peinliche Comebackkarrieren und wurden zum Teil deswegen auch schwule Ikonen — z.B. Evelyn Künেকে; andere Ikonen wie z.B. Gustav Gründgens sind zu Chiffren des Mitläufertums geworden. Kein anderer Star spielt(e) jedoch eine ähnlich zentrale Rolle im faschistischen Imaginären wie die Leander, und in keinem anderen Image artikuliert(e) sich eine so deutliche Verbindung mit der Nichtbewältigung der Vergangenheit.

Das Abscheuliche der Leander ist direkt mit der gescheiterten Produktion der Heteronormativität verbunden. Dieser Zusammenhang läßt sich bis in die frühe Nachkriegszeit zurückverfolgen: im Bericht über Leanders Wiederkehr nach Deutschland aus dem *Sozialdemokraten* wird sie als "Abnormität" und als "umgekehrter Kastrat" bezeichnet (Seiler 1985, 103). Doch auch im "privaten" Leben der Diva konnte die Heteronormativität um den Star nicht geschützt werden. In der folgenden Beschreibung von Arne Hülphers, Leanders Begleiter und dritter Mann, sehen wir, wie der Alltag vom Gespenst der Starvergangenheit beunruhigt wird; die Passage findet sich in Leanders Autobiografie, *Es war so wunderbar! Mein Leben* — ihr eigener Versuch, ihre Vergangenheit zu bewältigen:

In dieser Zeit wurde ich zur Premiere von Zarah Leanders erstem deutschen Film eingeladen [...] Der Film war eine schreckliche Schnulze, ein Kitschfabrikat schlimmster Sorte. Ich kicherte an diesem Abend mehrfach an der falschen Stelle, zur großen Verwunderung und zum großen Ärger des Reichsmusikkammerfritzen, der mich dazu eingeladen hatte [...] Bei der Schlusszene war es aus mit mir. Das Publikum sah Zarah an der Seite Viktor Staals durch die Kirche zum Altar wandeln — und es heulte selig. Ich sah dasselbe — und prustete los. Zarah hatte irgend etwas Krinolinienähnliches an, darin war sie voluminöser als nötig, sie füllte den ganzen Kirchengang aus. Neben ihr nahm sich Viktor Staal recht jämmerlich aus. Mir kam es vor, als strebe hier ein kleiner, eifriger Schlepper mit einem gewaltigen Überseedampfer im Schlepptau dem Kai zu...

Ich brüllte vor Lachen und konnte nicht aufhören. Das Publikum wurde wütend und zischte mir Schweigen zu [...] An diese komische Szene erinnerte ich mich fast zwanzig Jahre später vor meiner eigenen geplanten Trauung mit dieser mehrfach erwähnten Zarah Leander, die in der alten Kirche von Örgryte stattfinden sollte. Im letzten Moment machte ich einen Rückzieher, nicht aus der Ehe, denn die findet immer noch statt, aber vor der kirchlichen Trauung. Das Risiko, an Zarahs Seite den Mittelgang der Kirche entlangzuwandeln und an diesen Film denken zu müssen, war mir zu groß. Ganz gewiß soll man auf seiner eigenen Hochzeit fröhlich sein, wann denn sonst? Aber man soll möglichst nicht vor Lachen brüllen, bevor man beim Altar angelangt ist. Es wurde eine standesamtliche Trauung, sicherheitshalber (1973, 152-153).

Hülphers merkwürdiger Kommentar über die Vergangenheit seiner Frau scheint explizit die Erfahrung der Abscheulichkeit mit Leanders Starsein zu verbinden, indem ihre Verwicklung mit dem Staatsapparat der Nazizeit unterstrichen wird. Noch wichtiger: Dieser Text registriert die Gefahr, das Risiko, welches Leanders Geschichte für das Reproduzieren der heterosexuellen Normalität darstellt. Hülphers brüllendes Lachen wird dem Leser als eine Art Abwehr gegen den Abscheu angeboten. Trotzdem scheint die

ritualisierte Reproduktion der Heteronormativität in seiner Hochzeit mit Leander durch den Zusammenhang zwischen Leanders fast parodistischer Darstellung dieses Rituals und ihrer Funktion als Nazi-Star bedroht zu sein. Gleichzeitig bilden sich hier die Voraussetzungen einer kritischen Verbindung der alltäglichen Heteronormativität mit den Mechanismen der Normalität und Normalisierung, die der Nazistaat in seinem Alltag verkörperte. Hülphers Trauung mit Leander kann weder kirchlich noch standesamtlich ihre Unschuld beweisen.

Julia Kristeva beschreibt den Abscheu als "das Verworfenene ..., was aus dem Körper ausgestoßen, als Exkrement ausgeschieden und literal zum 'Anderen' gemacht worden ist" (zit. nach Butler 1991a, 196). Der Abscheu erzeugt Unordnung:

Im Abscheu taucht bedrohlich eine jener gewalttätigen dunklen Revolten des Seins auf, gerichtet gegen eine Drohung, die auszugehen scheint von einem ungeheuerlichem Innen oder Außen, herausgeworfen aus dem Kreis Reich des Möglichen, des Erträglichen des Denkbaren. Er liegt da, ganz nah, aber er kann nicht assimiliert werden ... vom Ort seine Verbannung, der Abscheu läßt nicht davon ab, seinen Meister zur Rede zu stellen. (Kristeva 1982, 1f).

Beim Abscheulichen handelt es sich nicht nur um die bedrohliche Zone des von Sozialen Ausgegrenzten; vielmehr ist Abscheu auch von einer zeitlichen Dimension gekennzeichnet. Kristeva beschreibt diese Zeitlichkeit so: "Die Zeit des Abscheus ist verdoppelt: eine Zeit der Vergessenheit und des Donners, der Unendlichkeit und des Augenblicks, in dem die Offenbarung hervorbricht." (Kristeva 1982, 4)³²

Im Rekurs auf Benjamins Begriff der messianischen Zeit bestimmt Kristeva die kritische Funktion des Abscheus.

³² Der Abscheu ist für Kristeva auch mit ihrer "Erfahrung" von industrialisiertem Massenmord verbunden: "In den dunklen Hallen jenes Museums, das von Auschwitz übrig blieb, sehe ich einen Haufen Kinderschuhe oder etwas ähnliches, etwas, das ich schon anderswo gesehen habe, unter einem Weihnachtsbaum zum Beispiel, Puppen, glaube ich. Die Abscheulichkeit des Naziverbrechens erreicht ihren Gipfel wo der Tod, der mich auf jeden Fall umbringt, in das eingreift, was mich im Universum des Lebens vor dem Tod retten soll: Kindheit, Wissenschaft ..." (1982, 4) Kristeva verbindet den Abscheu nicht nur mit den Spuren des Faschismus und seines Massenmordes, sie setzt diese Verbindung dort in Szene, wo sie in der gesellschaftlich vermittelten Produktion des Gedächtnisses, stattfindet: im *Museum*, "das von Auschwitz übrig blieb".

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. (Benjamin 1977, 253)³³

Das Queer in und um Zarah funktionalisiert den Abscheu als einen Modus potentiell transformierender Erkenntnis, als die historische Artikulation eines vergangenen Moments. Wenn sich diese Abscheulichkeit als eine Art kritischer Erkenntnis lesen läßt, "als kritisches Hilfsmittel im Kampf darum, genau [die] Bedingungen der symbolischen Legitimität und Intelligibilität neu zu fassen" (Butler 1997, 24), so wird gleichzeitig die Unmöglichkeit der Vergangenheitsbewältigung im Rahmen der Nation deutlich.

In dem widersprüchlichen Affekt der queeren Resonanz von Leanders Stimme, wo die Grausamkeit der deutschen Geschichte wieder präsent wird, zerfällt die "Ewigkeitsgeste", die das Nationale zu definieren versucht. Als Monument steht Leander für eine besondere Macht des Erinnerns, die sich von der für andere Denkmäler charakteristischen "ordentlichen" Erinnerung unterscheidet. Die queere Leander-Rezeption nach dem Krieg lehnt die "historische Armut" des bürgerlichen Denkmals ab: in Leander wird das Nationale nur in Form der "Brüche der Entwicklung", die diese Fankultur nicht überdecken kann, sichtbar und hörbar (Negt/Kluge 1972, 447). Die Leander stellt eine Ruine dar; und die Präsenz ihrer queeren Zuschauer (die mehr und weniger als ein schwules Publikum sind) erlaubt es, die Geschichte der deutschen Nation und ihr weiteres Funktionieren im Alltag der Heteronormativität kritisch miteinander in Verbindung zu bringen und zu destabilisieren.

Das "queer" in und um das Zarah-Image ist natürlich auch eine Version von "camp". Im deutschen Kontext kann "camp" einen national affirmativen Zuschauermodus in Frage stellen und die Kohärenz dieser Publikumsformation aufbrechen, wie Johannes von Moltke am Beispiel Fassbinder gezeigt hat (vgl. Moltke 1994). Die "camp"-Lektüre rückt Fassbinder freilich in "revisionistische" Positionen; in seiner eigenen "Revision" eines Diskurses über den neuen deutschen Film und die Geschichte schlägt Moltke vor, daß eine "camp"-Mnemonik die Darstellung deutscher Geschichte mit "einem bleibenden Sinn des Spektakels und der Performativität" unterfüttere (1994, 103; vgl. auch Bathrick 1994; Zizek 1991, 29).

Aber "camp" ist nur ein Aspekt des Zarah-Images. Wo nur dieser Aspekt betont wird, riskieren wir das bloße Feiern einer Art klassenspezifischer

³³ Siehe auch Benjamin (1982) und Buck-Morss (1989).

Ironie, die von einer Logik des Geschmacks ermöglicht wird; der Versuch, den von Leander produzierten Affekt genauer zu verstehen, bleibt auf der Strecke. Der kritische Aspekt des queeren Zarah-Kults ist weniger der des lachenden Insiders, der sich an der Kenntnis über Zarahs Nachkriegscomebacks und ihrem schlechten Modegeschmack vergnügt. Eine kritische Funktion hat vielmehr die Rezeptionshaltung von Fans, die sich von der Stimme der alten Zarah, ihren glänzenden Tränen, "verführen" lassen, um zu erfahren, daß in dieser Resonanz und in diesem Schein der Genuß des Hörens und des Sehens das nationale Melodram mit Abscheu durchsetzt ist. Der Glanz der Tränen wandelt sich zum billigen Schein des alten Requisitenschmucks; die jetzt noch tiefer gewordene Stimme, die im bundesdeutschen Fernsehen noch einmal auftritt, klingt in diesem Medium ganz anders und doch ähnlich, und wir hören, wie die Nation doch eine Geschichte hat, die nicht als Fortschritt zu verstehen ist. Wenn der queere Kult um Zarah ein "camp"-Verhältnis zur deutschen Geschichte darstellt, dann wird der Begriff "camp" etwas ernstes, und das unübersetzbare englische Wort wird ein spezifisch nachkriegsdeutsches Idiom, wo die Massenkultur und die Systeme des Normalen, die in deren Funktionieren stets neu garantiert werden, immer wieder auf die verdrängte Präsenz des Massenmordes treffen.³⁴

Gegenöffentlichkeit der Erinnerung

Der queere Kult um Zarah liefert dann nicht nur eine kritische (Re)vision der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte, er verbietet auch die positive Minderheitenpolitik für eine affirmative, "befreite" Sexualität. In der Theoretisierung der Subkultur und ihrer Beziehung zum Starimage fehlt eine Betrachtung der Negativität; stattdessen wird die widerspruchsvolle Erfahrung des queeren Zuschauers vorschnell in einen affirmativen Begriff von "Gemeinschaft" übersetzt; dabei wird unvermeidlich die dazugehörige Assimilationspolitik unterstützt. Dieses Modell der Politik, wo fast autonome Subjekte mit voll artikulierten Interessen und Wünschen, die zusammengefaßt als Identität verstanden werden, eine Minderheit ergeben,³⁵ versteht die Massenkultur als Unterdrückung eines "authentischen" sexuellen Ausdrucks; diese "Verdrängungshypothese", die man schon bei Vito Russo

³⁴ Diesem Projekt fehlt eine Betrachtung des Zarah-Images in der DDR, und es ist (nicht nur) deswegen nur der Anfang eines längeren, vergleichenden Projekts über die Erinnerung und die Populärmusik in der BRD und der DDR.

³⁵ Vgl. Spivak (1988).

(1990) erkennen kann, grenzt verschiedene Rezeptionsformen im Rahmen eines Minderheitenbegriffs ein. Es handelt sich also keineswegs um ein rein theoretisches Problem, sondern um eine reelle Gefährdung der Wirksamkeit jeder Art oppositioneller Sexualitätspolitik.

Die Minderheitenpolitik scheint in Deutschland mittlerweile genau so verbreitet zu sein, wie die entsprechenden "identity politics" in den USA. Schon die Bezeichnung der jährlichen Schwulendemos in deutschen Städten als "Christopher Street Day" illustriert allzu deutlich wie vollkommen das US-amerikanische Modell die mitteleuropäische Schwulenpolitik erobert hat. Anstatt die Fetischisierung dieses Modells in der (west)deutschen Schwulenbewegung einfach zu akzeptieren, gilt es, an die zweifelhaften "Erfolge" dieser Politik in den USA zu erinnern. Wenn man auf die zunehmende, allzu einfache Assimilierung einer schwul-lesbischen Minderheitenpolitik in eine Politik des dramatischen sozialen Abbaus und des erneuten nationalistischen Bewußtseins der "New Democrats" in den USA blickt, kann man die deutsche Schwulenbewegung nur vor diesem Stil und Modell der Schwulenpolitik warnen.

Mein Plädoyer bestünde darin, die politische Rolle des Zuschauers in seinem queeren Modus gegen ein voluntaristisches liberales Modell ins Feld zu führen, welches in der individuellen Umdeutung der Zeichen der Massenkultur den Ausdruck "privater Werte" feiert (vgl. Weiss 1995). Das mag kein gutes Rezept für eine politische Praxis darstellen, und soll es auch nicht. Vielmehr sehe ich in der queeren Rezeption eine potentiell nutzbare Erfahrung der Abscheulichkeit, die gegen die Normalisierung und Renationalisierung "deutschen" Bewußtseins gerichtet ist; insofern liegt hier eine Gegenöffentlichkeit begründet, wie sie Miriam Hansen im Unterschied zur "community" beschreibt:

Das Ideal einer Gemeinschaft ["community"] basiert auf einem Modell der Assoziierung, das nach Familien- und Verwandtschaftsverhältnissen gestaltet ist, und auf den Voraussetzungen der Authentizität, Homogenität, und Kontinuität, des Ein- und Ausschließens von Identität und Differenz beruht. Der Begriff der Gegenöffentlichkeit hingegen deutet auf ein spezifisch modernes Phänomen, das gleichzeitig mit bürgerlichen und Produktionsöffentlichkeiten existiert und ihnen entspricht. Die Gegenöffentlichkeit beinhaltet Formen der Solidarität und Reziprozität, die in einer kollektiven Erfahrung der Marginalisierung und der Enteignung begründet sind. Diese Formen werden aber notwendig als vermittelt erfahren, und nicht mehr in zwischenmenschlichen Verhältnissen [face to face relations]; sie sind diskursiven Konflikten und Verhandlungen unterworfen (Hansen 1993, xxxvi).

Hansen macht hier klar, daß die Gemeinschaftsoption schließlich eine Nachahmung der bürgerlichen bzw. Produktionsöffentlichkeiten darstellt; also bietet sie doch eine gewisse, aber letztendlich nostalgische Politik, die der jetzigen politischen Komplexität nicht gerecht werden kann. Die Annahme einer "gemeinschaftlichen" Rezeption, die sich in der Literatur zum Filmzuschauer findet, kann schließlich keine radikale Politik begründen und arbeitet affirmativ gegen eine wirksame Kritik des Bestehenden.³⁶ Die fragmentierte Erfahrung queerer Abscheulichkeit hingegen, die ich hier nachgezeichnet habe, läßt sich nicht in eine klar abgegrenzte Gruppierung nationaler Subjekte assimilieren, sondern wirkt vielmehr potentiell als eine Störung in der Formierung nationaler Subjekte überhaupt. In diesem Sinne repräsentieren diese Publikumsformationen Formen der Gegenöffentlichkeit — eine Gegenöffentlichkeit der Erinnerung.

Die Nation ist die Stelle, an der der industrialisierte (Massen)mord normalisiert wurde und wird. Die Wiederherstellung der Nation in Deutschland, ein Phänomen, das nicht erst 1989 beginnt, riskiert ironischerweise, daß das Regime der Normalität, dessen die Nation für ihr alltägliches Funktionieren bedarf, kritisch mit dem industrialisierten Massenmord in Verbindung gebracht wird, den der Mythos der Stunde Null so erfolgreich in die außer-nationale Vergangenheit der nicht "normalen" Perversion und "Psychopathologie" des Naziregimes verbannt hatte.³⁷ Hier habe ich vielleicht das Potential in der Abscheulichkeit von Zarahs Fankultur übertrieben; als Symptom für einen allgemeineren Zustand stellt dieses Potential aber vielleicht eine Herausforderung für die Normalisierung der Nation dar. Der Trend, den Massenmord zu monumentalisieren, d.h. auch diese Geschichte in das Zeichen einer grundlegend nationalen Zeitlichkeit zu verwandeln, opponiert gegen die kritische Reartikulierung, auf die Zarahs Abscheu-

³⁶ Für eine Interpretation dieses Trends in den (US-amerikanischen) linken Kulturwissenschaften, siehe Berlant (1997). "The hegemonic achievement of Reaganite conservatism is also evident in its effects on its adversaries on the left. For example, a growing number of scholars and activists who speak from identity movements celebrate the way U.S. subalterns develop tactics of survival from within capitalist culture [...]. Yet for all the importance of survival tactics, a politics that advocates the subaltern appropriation of normative forms of the good life makes a kind of (often tacit) peace with exploitation and normativity..." (9). Berlant fantasiert über eine queere Politik, die die Beziehung zwischen Identität und Empfinden im Rahmen der Nation kompliziert.

³⁷ Diese Vergangenheitsbewältigung durch Verbannung ist nicht nur ein deutsches Phänomen. Siehe Mizejewski (1992).

lichkeit deutet. Diese Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, die im Kult um Zarah steckt, erlaubt nicht nur die Zirkulierung einer anderen Art der Information über die deutsche Vergangenheit; anders als zum Beispiel die Versuche der Geschichtswerkstätten, stellt diese Form der Gegenöffentlichkeit die Konsituierung der nationalen Gegenwart in Frage, indem die Nation metonymisch als Ruine bloßgestellt wird. Wir haben es hier mit einer Art potentieller Wirksamkeit zu tun, die den notwendigen Schock über die *anhaltende* Katastrophe der Gewalt, über die Strukturen von Herrschaft und Normativität, die diese Gewalt verteilen und regulieren, hervorrufen kann. Dieser Schock kann die Zerbrechlichkeit der gesellschaftlichen Ordnung, die dieses Andauern sichert, aufzeigen.³⁸

In einem anderen nationalen und politischen Kontext haben Lauren Berlant und Elizabeth Freeman für eine queere Gegennationalität plädiert. Sie betonen die Notwendigkeit

den Raum der Negativität, der queere/US-amerikanische Identität kennzeichnet, in ein diskursives Feld umzuwandeln, das stark genug ist, um im heißen Krieg von Worten über Sex und Amerika eine neue Rasse [breed] von lexikalischen Spezialisten zu züchten, die den Code des kollektiven Lebens entschlüsseln (1993, 225).

Die nationale Abscheulichkeit, die einerseits den queeren Leander-Kult ermöglicht, andererseits von ihm produziert wird, enthält diese Möglichkeit auch für den deutschen Zusammenhang. Dieser Kult suggeriert eine Art des "Genusses", der seine Beziehung zur Geschichte nicht verleugnet und deren Präsenz in der Massenkultur erkennt. Die Abscheulichkeit erlaubt es, die normalisierenden Techniken der Nation im Alltag zu bekämpfen, und auf der Störung zu bestehen, die nur die schockierende Resonanz dieser Geschichte im alltäglichen Spektakel der nationalen Gegenwart bewirken kann. Zarahs Stimme, das Starsystem und die Fankultur um sie, machen die Akustik der Nation materiell, nur um ihre Zerbrechlichkeit zu illuminieren und ihren Zerfall zu beschleunigen.

Alle Textstellen, die aus fremdsprachigen Quellen zitiert wurden, wurden auf Wunsch des Autors eigens ins Deutsche übersetzt.

³⁸ Zur Kultur der Erinnerung in der BRD und zur Möglichkeit einer Gegenöffentlichkeit, vgl. Geyer (1996, 194-195).

Literatur

- Althusser, Louis (1977) *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. In: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Assmann, Aleida (1993) *Arbeit am nationalen Gedächtnis: eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt/M.: Campus Verlag.
- Bathrick, David (1994) Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's Lili Marleen. In: *New German Critique* 62, S. 35-53.
- Belach, Helga (1979) ...als die Traumfabrik kriegswichtig wurde. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Helga Belach. München: Carl Hanser Verlag, S. 139-207.
- Benjamin, Walter (1977) Über den Begriff der Geschichte. In: *Illuminationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 251-261.
- (1982) N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]. (Aus dem *Passagen-Werk*.) In: *Gesammelte Schriften* V,I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 570-611.
- Berlant, Lauren (1991) *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- / Elizabeth Freeman (1993) Queer Nationality. In: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Hrsg. v. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 193-229.
- (1997) *The Queen of America Goes to Washington City*. Durham: Duke University Press.
- Bhabha, Homi K. (1990) DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: *Nation and Narration*. New York: Routledge, S. 291-322.
- Buck-Morss, Susan (1993) *Die Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1991a) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1991b) Imitation and Gender Insubordination. In *Inside/Out*, Hrsg. v. Diana Fuss. London: Routledge, S. 13-31.
- (1997) *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Case, Sue Ellen (1991) Tracking the Vampire. In: *differences* 3,2, S. 1-20.
- Currid, Brian (1995) "We Are Family": House Music and Queer Performativity. In *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Hrsg. v. Sue-Ellen Case, Philip Brett und Susan Foster. Bloomington: Indiana University Press, S. 165-196.
- (1998a) "Ain't I People?": Voicing National Fantasy. In: *Music and the Racial Imagination*. Hrsg. v. Philip V. Bohlman und Ronald Radano. Chicago: University of Chicago Press.

- (1998b) *The Acoustics of National Publicity*. Dissertation, Dept. of Music, University of Chicago.
- Doty, Alexander (1993) *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- (1986) Judy Garland and Gay Men. In: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: Macmillan, S. 141-194.
- (1991) A STAR IS BORN and the Construction of Authenticity. In: *Stardom. Industry of Desire*. London: Routledge, S.132-140.
- Foucault, Michel (1984) Nietzsche, Genealogy, History. In: *The Foucault Reader*. Hrsg. v. Paul Rabinow. New York: Pantheon, S. 76-100.
- Freeman, Elizabeth Stone (1996): *The Wedding Complex: Sex Norms and Fantasy Forms in Modern American Culture*. Dissertation, Department of English Literature and Language, University of Chicago.
- Geyer, Michael (1996) The Politics of Memory in Contemporary Germany. In: *Radical Evil*. Hrsg. v. Joan Copjec. London: Verso, S. 169-200.
- Gledhill, Christine, Hrsg. (1991) *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- (1993) Foreword. *Public Sphere and Experience*. Oskar Negt and Alexander Kluge. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. ix-xlii..
- Hartwig, Wolfgang (1990a) Zeichen der Erinnerung. Zum Stand und zur Geschichte der Denkmalsdebatte. In: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München: dtv, S. 310-314.
- (1990b) Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich. In: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München: dtv, S. 264-301.
- (1990c) Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewußtsein im Deutschen Kaiserreich 1871-1914. In: *Geschichte und Gesellschaft* 16, S. 269-295.
- Jameson, Fredric (1981) *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kaes, Anton (1987) *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text+kritik.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. von Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Leander, Zarah (1973) *Es war so wunderbar!* Hamburg: Hoffmann and Campe.
- Lott, Eric (1995) *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Mason, Tim (1995) The domestic dynamics of Nazi conquests. A response to the critics. In: *Nazism, Fascism and the Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 295-322.

- Marein, Josef (1949) Zarah Leander singt. In: *Die Zeit*. 17. Februar, Nachdruck in Seiler (1991), S. 157.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.
- Mercer, Kobena (1991) Skin Head Sex Thing: Racial Differences and the Homoerotic Imaginary. In: *How Do I Look? Queer Film and Video*. Hrsg. v. Bad Object Choices. Seattle: Bay Press, S. 169-222.
- Mizejewski, Lina (1992) *Divine Decadence. Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton: Princeton University Press..
- Moltke, Johannes von (1994) Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film. In: *New German Critique* 62, S. 77-106.
- Mosse, George L. (1993) *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*. Frankfurt/M.: Campus.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (1972) *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- / --- (1982) *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Patton, Cindy (1993) Embodying Subaltern Memory: Kinesthesia and the Problematics of Gender and Race. In: *Madonna-Connection: Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*. Hrsg. v. Cathy Schwichtenberg. San Francisco: Westview, S. 81-106.
- Peukert, Detlev (1987) Alltag und Barbarei. In: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte?* Hrsg. v. Dan Diner. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 51-60.
- Plogmann, Bernd (1975) Drei Dinge braucht Zarah: Beifall, Musik und junge Männer. In: *Bild*, 7. Oktober, Nachdruck in Seiler (1991), S. 231.
- Poulantzas, Nicos (1978) *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*. Paris: Presses universitaires des France.
- Praunheim, Rosa von (1981) Die Baßamsel singt nicht mehr. In: *Der Spiegel* 35,27, S. 158-159.
- Radano, Ronald (1996) Denoting Difference: The Writing of the Slave Spirituals. In: *Critical Inquiry* 22, S. 506-544.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Rhode, Carla (1979) Leuchtende Sterne. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Hegla Belach. München: Carl Hanser Verlag, S. 139-191.
- Rogin, Michael (1993) Black Face, White Noise. The Jewish Jazz Singer Finds His Voice. In: *Critical Inquiry* 18,3, S. 417-453.
- Russo, Vito (1990) *Die schwule Traumfabrik: Homosexualität im Film*. Berlin: Bruno Gmünder.
- Schlüpmann, Heide (1988) Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film* 44/45, S. 44-66.

- Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press.
- Seiler, Paul (1985) *Zarah Leander*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- (1991) *Zarah Leander: Ein Mythos lebt*. Berlin: Druckpunkt.
- Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hrsg. v. Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, S. 271-313.
- Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Trumpener, Katie (1994) Puerto Rico Fever. Douglas Sirk, LA HABANERA (1937) and the Epistemology of Exoticism. In: *Neue Welt/Dritte Welt*, Hrsg. v. Sigrid Bauschinger und Susan Cocalis. Francke Verlag, S. 115-139.
- Tschechne, Wolfgang. (1959) Zarah Leander ist wieder da. In: *Hannoversche Allgemeine*. 28. August, Nachdruck in Seiler (1991), S. 171.
- Tyler, Carole-Anne (1991) Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag. In: *Inside/Out*, Hrsg. v. Diana Fuss. London: Routledge, S. 32-70.
- Weiss, Andrea (1995) *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*, Dortmund: edition ebersbach.
- Wise, Sue (1990) Sexing Elvis. In: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Hrsg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 390-398.
- Witte, Karsten (1982) Der Himmel war nie heiter. Zarah Leander in einem Kult-Buch. In: *Frankfurter Rundschau*, 27. November.
- (1995) *Lachende Erben, Toller Tag: Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Verlag Vorwerk 8.
- Zizek, Slavoj (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press.

Johannes von Moltke

Heimatklänge

DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA *

It is the mark of the ambivalence of the nation as a narrative strategy – and an apparatus of power – that it produces a continual slippage into analogous, even metonymic categories [...] that continually overlap in the act of writing the nation (Bhabha 1990, 292).

Im gängigen Schema deutscher Filmgeschichte haben die Filme der 50er Jahre ihren fest verankerten Platz als mittelmäßiges, kommerzielles, und wegen oder ungeachtet seiner Popularität verfehmtes Kino. Daran arbeitet die Filmgeschichtsschreibung spätestens seit dem Oberhausener Manifest, in dessen Nekrolog auf den "konventionellen deutschen Film" auch die Kritik schnell einstimmte. So konnten Ulrich Gregor und Enno Patalas es sich schon 1962 erlauben, die deutschen 50er Jahre in ihrer Filmgeschichte auf insgesamt zwei Seiten zu übergehen und legten mit ihrer abschließenden Wertung den Grundstein für eine Einschätzung vom Adenauer-Kino, die sich bis heute hartnäckig hält:

Die künstlerische Belanglosigkeit und Antiquiertheit auch des ambitionierten Teils der westdeutschen Produktion ist die unablässige Kehrseite ihrer ideologischen Fixierung: die rigorose Weigerung der Autoren und Regisseure, sich und ihr Publikum mit der Wahrheit über den herrschenden Zustand zu konfrontieren, produziert die Halbwahrheiten des Kabarettstils und des Momentrealismus (Gregor/Patalas 1962, 262).¹

* Dieser Artikel ist die überarbeitete Fassung des ursprünglich auf Englisch erschienenen Aufsatzes "Trapped in America. The Americanization of the TRAPP-FAMILIE, or 'Papa's Kino' Revisited" in *German Studies Review* 19,3 (October 1996), pp. 455-478. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der *German Studies Review*.

¹ Dreißig Jahre später lassen sich die fünfziger Jahre zum ersten Mal in einer *Geschichte des deutschen Films* nachschlagen. Das Bild dieser Zeit ist dort ausführlicher und differenzierter, aus der Distanz auch impressionistischer ausge-

Solche und ähnliche Urteile setzen ein grundsätzliches Einverständnis über den "herrschenden Zustand" in der Gesellschaft der 50er Jahre voraus, den die Filme anscheinend bloß bebildern: Insbesondere die Heimatfilme halten dabei immer wieder als Spiegel für Provinzialität, Geschichtsvergessenheit und Wirtschaftswunder einer Epoche her, die gern unter dem zeitgenössischen CDU-Slogan "Keine Experimente!" verschlagwortet wird. Wenn aber die Widerspiegelungsprämisse einmal akzeptiert ist, ersetzt das Beschreiben soziologischer Muster die analytische Auseinandersetzung mit Aspekten der Filme, die über die Inhaltsangabe hinausgehen. Insbesondere das Verhältnis zwischen Nation und filmischer Narration wird dabei oft auf eine unproblematisierte Einheit verkürzt – auch und gerade wenn die politische Wertung beide, sowohl den Wirtschaftswunderstaat als auch die "künstlerische Belanglosigkeit" der Filme, an den Pranger stellt. Was aber, wenn "Deutschland" in den Filmen der 50er Jahre nicht immer als vorgefertigte Antwort zur Hand ist, sondern oft das eigentliche Problem der Filmerzählungen darstellt, welches zudem nicht immer mit dem Happy End auf dem Berggipfel aufgelöst wird?

Wenn es hier nun darum gehen soll, dieser Frage im eng gesteckten Rahmen einer exemplarischen Lektüre nachzugehen, so gilt es folglich auch, sich mit der Art und Weise auseinanderzusetzen, in der noch immer über diesen Abschnitt der Filmgeschichte nachgedacht wird. Hier ist vor allem der anhaltende Einfluß einer verwässerten Kracauerschen Sozialpsychologie unübersehbar, deren Anwendung mit einer verfälschenden Übersetzung von *From Caligari zu Hitler* schon 1958 eingeläutet wurde.² Noch heute werden Kracauers Einsichten aus ihrem historischen Kontext herauspräpariert und auf die 50er Jahre angewendet – wesentlich teutonische Motive wie

fallen, doch findet sich selbstverständlich auch hier die obligate Aburteilung: "Die Figuren dieser Filme haben eine schablonen- und schattenhafte Existenz, rudimentäre Gefühle und mechanische Reaktionen, die Welt hat die Dimension eines Puppenhauses. Dieses deutsche Kino hat sich ganz und gar dem Unwesentlichen, dem Wesenlosen verschrieben" (Göttler 1991, 175).

² So veröffentlichte das Organ der Filmclubs *Filmforum. Unabhängige Zeitschrift für den guten Film* unter dem Titel "zahlreiche Parallelen bieten sich an" umgehend Auszüge aus der Übersetzung. Die Herausgeber unterstreichen die Anwendbarkeit von Kracauers Einsichten indem sie den Text als "Leseprobe, die uns im Vergleich zum heutigen deutschen Film von besonderem Interesse scheint" einleiten (*Filmforum* 7,5, 4). Der Einfluß Kracauers innerhalb der Filmclub-Bewegung datiert sogar noch vor die deutsche Veröffentlichung des *Caligari*-Buches zurück (vgl. z.B. Patalas 1956).

Autoritätsgläubigkeit, die Ambivalenz von Unterdrückung und Hörigkeit, etc. werden statt mit den Filmen der 20er Jahre nun mit den Filmen der Adenauer-Ära korreliert (vgl. etwa Bongartz 1992).³

Was mir an dieser Literatur problematisch erscheint, ist nicht nur ihr essentialistischer Begriff nationaler Identität im Spielfilm der 50er Jahre (vgl. Westermann 1990), oder die enthistorisierende "Anwendung" von Kracauer auf den Film der Nachkriegszeit,⁴ vielmehr fehlt nach wie vor ein mehr als cursorischer Umgang mit den Filmen selbst, der nicht nur deren Inhalt, sondern auch deren formale Gestaltung zum Gegenstand der Analyse macht. Statt dessen werden die Filmplots vor dem Hintergrund der 50er Jahre, die selber schon zum Klischee geworden sind, nur als Aneinanderreihung wiedererkennbarer Topoi aus dieser Zeit wahrgenommen. Durch die entsprechenden inhaltsanalytischen Verfahren jedoch gerät sowohl die Konstruktion der einzelnen Erzählungen aus dem Blick, als auch deren ideologische Funktion jenseits bloßer Abbildung und Affirmation.

Im Gegenzug möchte ich nicht für die bloße Umkehrung der Perspektive plädieren, und die Filme der 50er Jahre mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Kontext schlechthin für "subversiv" erklären. Vielmehr soll geklärt werden, wie die Nation als "imagined community" (vgl. Anderson 1983) noch im einzelnen (Film-) "Text" jeweils neu konstruiert wird. Mit Andrew Higson gehe ich davon aus, daß das Kino aktiv an der Konstruktion und Aushandlung nationaler Identität beteiligt ist, statt diese bloß auszudrücken oder widerzuspiegeln:

³ Vgl. Bongartz (1992); auch Westermann (1990), die Kracauers Realismusannahmen in ihrer Einleitung noch ausdrücklich kritisiert, folgt in ihren Lektüren prototypischer Filme einer impliziten Abbildlogik: Jedes Kapitel beginnt mit der Darstellung eines gesellschaftlichen Sachverhalts der 50er Jahre, um dann zu belegen, daß die ausgewählten Filme unser sozialgeschichtliches Wissen über die Zeit belegen (wobei Westermann dieses Wissen wiederum aus Literatur bezieht, die aufgrund ihres Publikationsdatums mehrheitlich eher als Quellen- denn als Bezugstexte hätten gelesen werden sollen).

⁴ Die ersten Einwände gegen einen essentialistischen Nationalitätsbegriff und gegen die Enthistorisierung des methodischen Vorgehens finden sich schon bei Kracauer selbst: "the interest here lies exclusively in such collective dispositions and tendencies as prevail within a nation at a certain stage of its development. [...] In other words, this book is not concerned with establishing some national character pattern allegedly elevated above history, but is concerned with the psychological pattern of a people at a particular time" (Kracauer 1947, 8; Herv. v. mir – J.v.M.)

Cinema never simply reflects or expresses an already fully formed and homogeneous national culture and identity, as if it were the undeniable property of all national subjects; certainly, it privileges only a limited range of subject positions which thereby become naturalised or reproduced as the only legitimate positions of the national subject. But it needs also to be seen as actively working to construct subjectivity as well as simply expressing a pre-given identity (Higson 1989, 44).

Wenn nationale Bedeutungen im Spielfilm nicht als einzelne, widergespiegelte Motive, sondern als Gegenstand von Erzählstrategien existieren, und wenn die Nation mithin sinnvollerweise als "a form of social and textual affiliation" verstanden werden kann (Bhabha 1991, 292), dann gilt es, auch die Filme der 50er Jahre auf den Zusammenhang zwischen Narration und Nation hin neu zu befragen. Wie ich zeigen möchte, beginnt dabei insbesondere die angenommene Eindeutigkeit der Korrelation zwischen einer einheitlich konservativen Nation und deren filmischer Reproduktion zu verschwimmen. Im Kontext der 50er Jahre hat das nicht zuletzt auch damit zu tun, daß die Rekonstruktion nationaler Identität nach dem zweiten Weltkrieg allen parochialen Tendenzen zum Trotz unweigerlich vom Problem der "Amerikanisierung" überlagert ist. Es ist daher kaum überraschend, wenn in vielen Spielfilmen dieser Zeit nationale Identität nicht nur auf einer (deutschen) sondern mindestens auf zwei Ebenen gleichzeitig ausgehandelt wird, die einander gegenseitig kommentieren. Das gilt nicht nur für die sogenannten "Halbstarken-Filme", in denen die Inszenierung eines jugendlichen Helden wie Horst Bucholz deutliche Bezüge zu Starsystem und Jugendkultur der USA herstellt, oder für den Einfluß Hollywoods auf die Genreproduktion der 50er Jahre in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von deutscher und amerikanischer Identität findet sich auch in solchen populären Filmen der Zeit wieder, die bislang vor allem hinsichtlich ihrer illustrativen Funktion für ein scheinbar festgefügtes Gesellschaftsbild gelesen worden sind.

Vom Kloster zum Welterfolg

Erinnern Sie sich noch an die kleine Klosternovizin Maria, aus der die Baronin Trapp wurde? Sehen Sie noch die lustigen Bilder vor sich, in denen sich Maria bemühte, aus wildaufgewachsenen kleinen Rangen eine vergnügliche, friedliche Familie zu machen? Erinnern Sie sich noch, wie aus Zufall und Laune der Kinderchor entstand, der während der Salzburger Festspiele den ersten Preis im Sängerwettstreit gewann? (*Illustrierte Film-Bühne* Nr. 4500, DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA).

Statistisch gesehen dürften die meisten Kinobesucher (und erst recht die meisten Leser und Sammler der *Illustrierten Film-Bühne*) sich leicht an die hier heraufbeschworenen Heimatbilder erinnern, hatten sich doch die Baronin und ihre wildaufgewachsenen kleinen Rangen erst zwei Jahre zuvor im erfolgreichsten Film des Jahres in die Herzen der Republik gesungen. Unter dem narrativen Versprechen "Vom Kloster zum Welterfolg" hatte DIE TRAPP-FAMILIE (BRD 1956, W. Liebeneiner) begonnen, die Memoiren der Baronin Maria von Trapp zu verfilmen; doch endete dieser Film auf dem dramatischen Höhepunkt, an dem die herzerreißende Wiedergabe eines Schubert-Liedes auf Ellis Island der Familie die Einreise nach Amerika ermöglicht. So begehrt dieser Zutritt zu der Zeit des Films auch gewesen sein mag – der "Welterfolg", mit dem das deutsche Publikum aufgrund der ausführlichen Behandlung der Trapp'schen Erfolgsstory in der populären Presse vertraut war, war das noch nicht. So war der Folgefilm, DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA (BRD 1958, W. Liebeneiner) nicht nur von kommerziellem Interesse; es handelte sich auch darum, das vom ersten Film erbrachte Versprechen einzulösen.

Einer anderen Statistik zufolge dürfte sich auch ein etwas jüngerer und internationaleres Publikum mehrheitlich an die "lustigen Bilder" aus Salzburg erinnern: Die Melodien, die Julie Andrews als Maria von Trapp in THE SOUND OF MUSIC (USA 1964, R. Wise) von den Bergen singt, gehören noch heute zum Kanon des populären amerikanischen Liedguts, und es soll noch immer Touristenbusse geben, die Salzburg als Drehort dieses erfolgreichsten Hollywood-Musicals aller Zeiten durchfahren. Doch auch hier bricht die Geschichte der "Trapp Family Singers" ab, bevor sie sich in Amerika durchsetzen. Die amerikanische Version der Trapp-Geschichte läßt sich ausgerechnet den amerikanischen Teil der Erfolgsstory entgehen, bringt doch THE SOUND OF MUSIC die Familie (trotz Überlänge!) nicht einmal bis an die rettende Küste des amerikanischen Kontinents. Dabei sind es gerade die Flucht nach Amerika und die darauf folgenden Ereignisse (deren spätere Darstellung in Liebeneiners Filmen mit eingeschlossen), die die Trapp-Familie berühmt und ihre Geschichte in den Worten eines zeitgenössischen Kritikers so randvoll mit ‚human interest‘ machten (Schwerbrock 1957).

Wenn jedoch der "Welterfolg" und die Popularität der verschiedenen Verfilmungen die Auswanderung nach Amerika – wenn nicht gar die Amerikanisierung der Trapp-Familie – zur Voraussetzung haben, dann steht zu vermuten, daß das populäre Interesse an ihrer Geschichte sich nicht nur aus allgemein menschlichen, sondern auch aus spezifisch historischen und sogar nationalen Motiven speist. Deutlich läßt sich das an Liebeneiners

Version der Trapp-story nachvollziehen, die in einer vielschichtigen Verweisstruktur zeitgenössische Bedeutungen von Nation, Heimat und nicht zuletzt auch von Amerikanisierung verhandelt.⁵ Mit Blick vor allem auf DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA möchte ich daher die Narration an dem Punkt aufgreifen, an dem THE SOUND OF MUSIC abbricht, und der Frage nachgehen, wie sich die österreichische Geschichte im amerikanischen "setting" entwickelt. Mit anderen Worten: welchen narrativen Status hat eigentlich "Amerika" jenseits einer bloß motivischen Präsenz? Welche spezifischen Konturen nimmt die Erzählung in dem Moment an, als sie in Amerika ankommt? Welche Verschiebungen bewirkt das? Die österreichische Familie im deutschen (Heimat)film vor amerikanischer Kulisse: die Häufung der Bezugsrahmen verunsichert, wie ich im folgenden zeigen möchte, die eindeutige Zuschreibung nationaler Bedeutungen – selbst die scheinbar eindeutige Unterscheidung zwischen einer deutsch-österreichischen⁶ Geschichte und einem amerikanischen Hintergrund fällt bei genauem Hinsehen schwer. Durch stilistische und narrative Verfahren, die von der Farbgestaltung bis zur Genrefrage reichen, konstruiert der Film das Problem nationaler Identität jenseits des 50er-Jahre-Klischees von Heimat, welches er dennoch bedient. Entgegen Fritz Göttlers Rede von der "Spurenlosigkeit" eines Kinos, welches das "Unvollkommene tilgen und die Anstrengung kaschieren" wolle (1993, 175),⁷ steht ein Film wie DIE TRAPP-FAMILIE IN

⁵ Auch der zeitgenössischen Kritik läßt sich die Präokkupation mit nationalen Diskursen ablesen, wenn zum Beispiel eine Rezension die TRAPP-FAMILIE auf die Formel bringt: "Die Eroberung Amerikas durch eine ausgewanderte österreichische Familie, die unentwegt und kopfstark singt" (*Deutsche Woche* v. 12. Dezember 1956).

⁶ Mit der Unterscheidung zwischen Deutschem und Österreichischem hat es der Heimatfilm auch vor der TRAPP-FAMILIE nicht so genau genommen. Mag es auch an der Zeit sein, daß die Wissenschaft dies einmal täte, so kommt es mir hier doch eher auf die Überlappung beider mit dem "Amerikanischen" an, die den Film strukturiert.

⁷ Folglich verwickelt sich Göttler in seinen durchaus innovativen Gedanken zum Kino der 50er Jahre in einen recht produktiven Widerspruch, wenn er im gleichen Artikel behauptet, "Das Schmuddelige und Schwule ist es, was damals verstörte im deutschen Kino, das Mehrdeutige und Oberflächliche. Geradlinigkeit und Tiefsinn propagieren implizit nach all dem Diffusen der Nazizeit die Plädoyers für den neuen Film von Walther Schieding bis Joe Hembus. Und all die Heide- und Heimatfilme, die Operetten und Verkleidungsschwänke demonstrieren, daß das deutsche Kino, auf einer Flucht vor Eindeutigkeit, völlig verweichte, verschwommen und vage wurde, kindisch und weibisch" (Göttler

AMERIKA für die prinzipielle Offenheit populärer Filme auch in den 50er Jahren. Mögen solchen Filmen die von Göttler betonte hermetische Abgeschlossenheit und "Vollendung" als kaum verdecktes Bemühen zwar eingeschrieben sein, so fällt doch immer wieder gerade dieser bemühte Aspekt eines filmischen Erzählens auf, das in dieser Hinsicht alles andere als "spurenlos" ist.

Den Spuren, welche die Trapp-Familie in Amerika hinterläßt, möchte ich vom Ende des zweiten Liebeneiner-Films her nachgehen. Das setzt jedoch mehr als die inzwischen vermutlich verblaßte Erinnerung an die "lustigen Bilder" aus Salzburg oder die Lieder aus dem Julie-Andrews-Musical voraus; daher zunächst eine kurze Skizze der Geschichte, wie sie sich nach dem zentralen "plot point" vor dem Hintergrund der Freiheitsstatue entfaltet.

Nachdem sie sich mit ihrem Lied Zutritt zu den Vereinigten Staaten verschafft haben, gehen die Trapps mit ihren familiären Aufführungen von Bach und Palestrina auf Tournee. Zwar scheint es am Ende des ersten Films als ließe sich dieses Unternehmen relativ erfolgreich an, doch wird dieser Eindruck durch den Beginn der TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA zunächst korrigiert. Der Filmanfang ist geprägt von der redundanten Darstellung von Mißerfolgen: geringe Zuschauerzahlen, offenkundig falscher Optimismus, die Vertragsauflösung durch den Agenten, fehlendes Geld, entwürdigende Wohnbedingungen, etc. Schließlich begibt sich die gesamte Familie zu einem neuen Agenten, ohne diesen jedoch zunächst durch ihr Vorsingen überzeugen zu können. Und auch nachdem Maria (Ruth Leuwerik) es geschafft hat, den Agenten durch einige innovative Nachforschungen zu "sex appeal for concerts" umzustimmen, will sich der Welterfolg noch nicht so recht einstellen. Zwar hat die professionell organisierte "publicity" des neuen Managements die Konzertsäle gefüllt, doch der spärliche Applaus unterstreicht das eigentliche Problem: nur ein kleines Grüppchen enthusiastischer Nonnen gibt ihrer Freude über das engelshafte Singen der Kinder Ausdruck, während das übrige Publikum im ausverkauften Saal weiter mit stoischer Gelassenheit sein Popcorn verzehrt. Endlich wirft jedoch ein nostalgischer Zwischenstop im pastoralen Idyll einer Vermonter Landschaft die Trapps aus der Bahn: sie verspäten sich beim abendlichen Auftritt und

1993, 192). Wenn auch die Geschlechterpolitik solcher Aussagen fragwürdig bleibt (warum ist eine offene Form "kindisch" oder gar "weibisch"?) ist die Verwendung des Begriffs schwul als formale Kategorie Hinsichtlich aktueller Bemühungen um die Polysemie von "queerness" durchaus bedenkenswert.

werden so gezwungen, zu improvisieren – um dabei endlich zu entdecken, daß weniger mehr ist. Aus einem Impuls heraus ersetzt Maria die sakrale deutsche Musik, die bislang dank des entschiedenen Dafürhaltens des begleitenden Pater Wasner auf dem Programm stand, durch deutsche Volkslieder und amerikanische *folk songs*. Eine klassische Hollywood-Montagesequenz dient dazu, uns von der nachhaltigen Wirkung dieser Entscheidung zu überzeugen, und schlußendlich wird der erreichte Welterfolg auch noch durch den Erwerb eines alten Farmhauses in Vermont gekrönt.⁸ Nachdem Maria noch einmal den Autoritäten die Stirn geboten und so die Vertreibung aus der neugefundenen Heimat verhindert hat, schließt der Film mit einer spontanen Aufführung der "Singing Trapp Family" im Einwanderungsbüro in New York. Nach der Darbietung von "Kein schöner Land in dieser Zeit" bleibt für Ruth Leuwerik nicht anderes mehr zu tun, als sich der Kamera zuzuwenden und sich vom Zuschauer mit einem persönlichen "Auf Wiedersehen" zu verabschieden.

"Gute Nacht" und "Auf Wiedersehen" – Zur Konstruktion des Filmendes

Soweit das Handlungsgerüst in seinen Grundzügen, welches auf der einen Ebene nichts anderes ist als die klassische Erzählung vom "American Dream". Damit meine ich nicht nur die expliziten Inszenierungen des Klischees vom Schmelztiegel, der selbst die exotischsten Formen der Andersartigkeit tolerieren und integrieren kann,⁹ vielmehr geht es darum zu zeigen, wie der Traum des Tellerwäschers, sich zum Millionär hochzuarbeiten, die geradlinige narrative Struktur präfiguriert:¹⁰ von der Exposition eines Pro-

⁸ In Stowe, einem beliebten Skigebiet in Vermont, lockt heute noch das "Trapp Family Resort" die Touristen.

⁹ Am deutlichsten wird diese Metapher in denjenigen Szenen bedient, in denen die Kinder an (halb)öffentlichen Orten singen. Das Publikum, das sich bei solchen Gelegenheiten "spontan" um die Musik schart, ist jeweils sorgsam als multi-ethnische Gruppe zusammengesetzt und inszeniert; der exotisierende und latent rassistische Aspekt dieser Inszenierungen ist von deren Funktion als spezifisch *amerikanische* Kulisse nicht zu trennen.

¹⁰ Explizit taucht dieses Klischee im Wunsch des jüngsten Sohnes auf, statt weiter mit seinen Schwestern singen zu müssen, eine steile Karriere vom Zeitungsjungen zum Millionär zu machen. Diese abtrünnige Phantasie, die nahelegt, es könne auch ein Leben außerhalb der Familie geben, wird selbstverständlich da-

blems (fehlendes Geld, fehlender Erfolg) werden wir durch eine Reihe von Rückschlägen und Fortschritten zur buchstäblich harmonischen Lösung des Problems geleitet. Darin läge dann auch, so scheint es, die Geschlossenheit der Erzählung, ist doch der Familie nun Erfolg und ein stattliches Haus beschieden, ihre Aufenthaltsberechtigung in den USA gesichert – die Geschichte "vom Kloster zum Welterfolg" also zu Ende erzählt. Marias/Ruth Leuweriks "Auf Wiedersehen" wäre demnach der Inbegriff des Happy End, welches den Film formal zum Abschluß rundet.

Doch liegt im American Dream noch lange nicht die ganze Geschichte. Um zu zeigen, was fehlt, möchte ich mich ein wenig detaillierter mit den Exzessen der Schlußszene auseinandersetzen, in der der Film scheinbar alle seine Mittel auf den Abschluß der Erzählung hin orchestriert. Erwartungsgemäß werden hier die verschiedenen Stränge der Narration noch einmal summiert. Auch wenn das dargebotene Lied an dieser Stelle womöglich eher als Epilog denn als narrativer Schluß gelesen werden könnte, ist dessen Inszenierung hinsichtlich der rekapitulierenden Funktion des Filmendes doch erstaunlich ökonomisch. So sehen wir nicht nur die "Singing Trapp Family" noch einmal in voller Trachtenmontur bei der Sache, wenn sie sich im Flur des Bürogebäudes zum inzwischen gewohnten Familienchor formieren und ihre von Pater Wasner vorgegebenen Noten ansommen; zusätzlich wiederholt der Film in zwei kontemplativen *inserts* die beiden Orte, die in diesem Film "Amerika" bedeuten und konstruiert so zum Abschluß des Films eine dichte syntagmatische Kette filmischer Räume: Vor dem Hintergrund der Volksliedharmonie auf der durchgehenden Tonspur wechselt das Bild von der singenden Familie und ihrem Publikum zu einer Totalen von Manhattan, überblendet dann zu den grünen Vermonter Bergen, bevor wir wieder mittels einer Überblendung zum Ort des Gesangs zurückkehren, wo wohlgekleidete Beamte aus den (scheinbar nicht so) geschäftigen Büroräumen im Flur zu einem Halbkreis um die singende Familie zusammenkommen.¹¹

durch neutralisiert, daß sich der ersehnte Erfolg letztlich doch durch die gemeinsame Anstrengung aller Familienmitglieder einstellt.

¹¹ In der kurzen Sequenz von Überblendungen lassen sich Echos einer anderen berühmten Überblendung aus Luis Trenkers VERLORENEMSOHN (D 1938) wiederfinden. Während Trenker jedoch die graphische Kontinuität zwischen Schweizer Alpen und der Skyline von Manhattan nutzt, um von der *Heimat* zu deren radikal "anderem" zu wechseln (und im weiteren Verlauf der Erzählung natürlich zur ersteren zurückzukehren), verläuft die Montage bei Liebeneiner umgekehrt: der filmische Raum geht von New York in die Berge über; indem wir umgehend wieder ins Einwanderungsbüro zurückgeführt werden, schließt

Hier wird eindeutig noch einmal die narrative Teleologie unterstrichen, die uns nun – scheinbar unaufhaltsam – zum versprochenen Welterfolg geführt hat: während die Familie zu Beginn des Films kaum eine Sitzreihe im Konzertsaal hatte füllen können, so ist ihr Singen nun von einer geradezu märchenhaften kommunikativen Macht gekennzeichnet, die selbst an den unwahrscheinlichsten Veranstaltungsorten noch spontan ein Publikum hervorbringt. Die Schlußszene, auf die das Nesthäkchen vor einem Hintergrund voller roter, weißer und blauer Sonnenschirme aus seinem rot-weiß gestreiften Körbchen blickt, feiert die Integration einer österreichischen Familie durch ein Amerika, das gleich in mehrfacher Gestalt auftritt: als Öffentlichkeit und Institution (das Bureau of Immigration and Naturalization), als Land des American Dream¹², als Land der modernen Großstadt und des ländlichen Idylls – und als scheinbar spontane Gemeinschaft, zusammengeschiedet durch die Aufführung des deutschen Volkslieds. Als Maria nach dem Erwerb der Aufenthaltsberechtigung plötzlich zu ihrer eigenen "Überraschung" ihr neu (oder besser: wieder) gefundenes Zugehörigkeitsgefühl in den grünen Bergen von Vermont als "zu Hause" bezeichnet, wird noch einmal die komplexe und in der Tat recht "überraschende" ideologische Arbeit dieser Erzählung deutlich: durch eine Reihe narrativer Verschiebungen, die noch nachzuzeichnen sein werden, konnte Amerika zum Träger jener spezifisch deutschen parochialen Gefühlsstruktur umgewandelt

sich der Kreis anders als beim VERLORENEN SOHN in Amerika selbst; der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Inszenierungen der "Neuen Welt" liegt gerade darin, daß Trenker sie als Folie benötigt, um die "Heimat" kontrastiv vom Großstadtmoloch abzuheben, während Liebeneiners Film die Frage nach Heimat, Auswanderung und kultureller Identität innerhalb Amerikas verortet und auflöst (Zur Amerikasequenz im VERLORENEN SOHN vgl. Rentschler 1984, 607-609).

¹² Der improvisierte Auftritt der Familie wird von einem Tausch-Diskurs begleitet. John D. Hammerfield, vom Film als amerikanischer Durchschnittsmillionär präsentiert, hat der Familie soeben zur Verlängerung der Aufenthaltsgenehmigung verholten; im Gegenzug bietet Maria ihm und seiner österreichischen Frau an, für sie zu singen. Während sich die Familie zum Singen aufstellt zitiert der jüngste Sohn aus einem *Leitfaden*: *Wie werde ich Millionär*, "Zahle per Scheck und du erwirbst dir Vertrauen, zahle bar und du erwirbst dir Freunde." Pater Wasner erklärt sich einverstanden, "also schön, dann zahlen wir in bar." Doch handelt es sich beim Lied im Gegensatz zum Erwerb der Aufenthaltsgenehmigung nicht um eine Geld-, sondern um eine Tauschökonomie, und mit ihrem Lied setzen die Trapps John D.s ökonomischer Kaufkraft einen kulturellen Tauschwert entgegen.

werden, die nicht nur der Film der 50er Jahre auf den Begriff "Heimat" gebracht hat.

Diese *tour de force* hat auf der Ebene der Narration ihre Spuren hinterlassen. Als die Kamera zur letzten Nahaufnahme auf den Star des Films zoomt und die Tonspur auch noch ihre Stimme aus dem Chor heraushebt, der schließlich nur noch begleitende Funktion für ihr Solo hat, bricht plötzlich Ruth Leuweriks "Auf Wiedersehen" in die Konstruktion der Diegese ein – oder besser aus ihr heraus: genau in dem Moment, in dem die harmonische Auflösung des Liedes diejenige der Filmerzählung noch einmal so effektiv zementiert hat und in dem die Struktur einer klassischen Narration doch zu verlangen scheint, daß alle unterwegs aufgeworfenen Fragen nun beantwortet sein, verweist der Film selbstreflexiv auf die Konstruktion seiner diegetischen Welt und läßt erneut eine Frage entstehen: wie sollen wir diesen Abschied lesen und an wen richtet er sich?

Eine Reihe von Lesarten bieten sich an: so läßt sich das Verfahren intertextuell motivieren, insofern es Ruth Leuweriks "Gute Nacht" am Ende der TRAPP-FAMILIE aufgreift und variiert. Der Zoom und die abschließende Nahaufnahme in beiden Filmen haben zudem die Funktion, Leuweriks Star-Rolle zu unterstreichen; hier tritt im Moment der Adressierung der Kamera hinter der Rolle der Baronin Maria von Trapp die Schauspielerin Ruth Leuwerik hervor, als deren Starvehikel die beiden Film explizit konzipiert waren. Darüber hinaus ließe sich diese direkte Adressierung der Kamera auch vom Genre her motivieren, wenn wir in den beiden Filmen die Elemente herausgreifen, die sie formal wie filmhistorisch einerseits in die deutsche Tradition von Sängerkino und Filmoperette stellen und sie andererseits zu "proto-Musicals" machen; in dieser Hinsicht wären die beiden Lieben-einer-Filme Teil eines Genres, in dem das *remake* der TRAPP-FAMILIE als THE SOUND OF MUSIC kaum ein Jahrzehnt später geradezu als Prototyp zum Klassiker werden wird, und in dem der Blick in die Kamera aufgrund von Genre-Konventionen von der Ausnahme zur Regel wird. Anders als bei THE SOUND OF MUSIC wird dieses Verfahren jedoch in der TRAPP FAMILIE IN AMERIKA außer in dieser prägnanten SchlußEinstellung so gut wie überhaupt nicht innerhalb der Filmhandlung aufgegriffen,¹³ sodaß bei Marias Abschied filmintern der Eindruck des Unkonventionellen, Überraschenden gegenüber dem Erwarteten, Genretypischen überwiegt. Hier taucht im letz-

¹³ Die Ausnahme bildet ein Lied beim Renovieren des Farmhauses, auf das ich weiter unten noch eingehen werde.

ten Bild ein Adressierungsmodus auf, der über die vorhergehende Geschichte hinausweist und den Blick auf die Bedingungen für das ungestörte Funktionieren sowohl der Fiktion als auch des Dispositivs lenkt, in dem diese sich entwickelt hat. Obwohl das Abschiednehmen die Erzählung unmißverständlich beendet, ist es in gewissem Sinne nicht in der Lage, sie zum Abschluß zu bringen. Indem die Zuschauerin direkt adressiert wird – und sei's nur, um sich von ihr zu verabschieden –, eröffnet das Filmende die Frage nach der Rezeption und nach dem diskursiven Raum, in dem der scheinbar intime Austausch zwischen der Leuwerik und "ihren" Zuschauern und Zuschauerinnen stattfindet.

Kein schöner Land

Nimmt man nun diesen letzten Moment als Ausgangspunkt für eine Lesart, die nach der narrativen "Offenheit" des Films fragt, so wird schnell deutlich, daß die Erzählung vom Ruhm in Amerika nicht ganz so wasserdicht ist, wie es scheint. Auf formaler Ebene ergibt sich das vor allem durch eine gewisse Verdopplung der amerikanischen Handlung, die gleichzeitig eine Erzählung vom Deutschland der 50er Jahre entfaltet. Dadurch ließe sich beispielsweise zumindest im Ansatz erklären, warum der Film nicht einmal so tut, als seien die Ereignisse historisch dort angesiedelt, wo die Vorlage – die Memoiren der Baronin von Trapp – es verlangen würde. Genauer gesagt: die Erzählung scheint ihre historische Dimension in dem Augenblick aus den Augen zu verlieren, als sie auf dem amerikanischen Kontinent angelangt ist. Denn zunächst wird uns, genau wie in *THE SOUND OF MUSIC* (wenn auch mit etwas weniger dramatischem Effekt) immer wieder geradezu insistierend vor Augen geführt, unter welchen historischen Voraussetzungen die Trapps aus ihrem Land fliehen: das stereotype Bild eines Radios, aus dem Hitlers Stimme in ein Wohnzimmer dröhnt, reicht aus, um uns zu orientieren; aber auch die Auseinandersetzungen um Hakenkreuzfahnen und den sogenannten "Anschluß" von 1938 dienen dazu, die Filmhandlung historisch zu verorten.

Mit der Aufblende auf die Freiheitsstatue hinter den Gitterstäben der amerikanischen Einwanderungsbehörde werden jedoch alle Bezugnahmen auf eine historische Vergangenheit ausgeblendet. Außen- und Innenaufnahmen spielen vor einem 50er-Jahre Dekor, ohne daß die Auslassung eines guten Jahrzehnts (geschweige denn des Zweiten Weltkriegs) weiter motiviert oder als Ellipse kenntlich gemacht würde. Statt dessen führt die Auflösung historischer Kontinuität im Rahmen der Filmerzählung zu einigen anachroni-

stischen Begegnungen, deren auffälligste auch der zeitgenössischen Kritik schon nicht entgangen war: in einer Szene im Central Park trifft Maria einen freundlichen Schornsteinfeger, der aussieht, als komme er gerade vom Set zu MARY POPPINS, der sich aber in Wirklichkeit als ein regulärer GI aus Köln entpuppt. Als er anfängt, in authentischem "Frollein-Deutsch" über die Frolleins in Köln zu sinnieren, ist die historische Verwandlung perfekt.¹⁴ In einer Art historischem Kurzschluß springen wir so innerhalb der Filmerzählung mit der Überquerung des Atlantiks von den frühen Jahren des NS-Regimes, welches die Trapps ins Exil trieb, in die Zeit, in der der Film entsteht. Dadurch umgeht der Film zunächst, so scheint es, die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit in Deutschland, geht es ihm doch nicht um die Zeit des Faschismus, sondern frühestens um dessen Auswirkungen in der Besatzungszeit. Mit der Figur des GI entsteht dabei jedoch die Frage nach dem "Ort" des Films, und der uneindeutige Umgang mit der historischen Zeit erschwert die Bestimmung des filmischen Raums: sind wir wirklich nicht mehr in Österreich? Ist Amerika das Oz zum österreichischen Kansas? Ist der GI in der Tat schon wieder in sein eigenes Land zurückgekehrt, oder erfüllt er nicht vielleicht trotz oder mittels seiner filmischen Anwesenheit in New York doch noch eine Mission im Nachkriegsdeutschland?

Diese Vervielfältigung der narrativen Möglichkeiten wirkt sich auch auf die kuriose Genrehaftigkeit der TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA aus. Auf der einen Ebene kennzeichnet der immer wiederkehrende Gesang den Film wie schon erwähnt als das proto-Musical, dessen klassisches Remake in Hollywood nur noch ein paar Jahre auf sich warten lassen wird. In dieser Hinsicht weckt die Titelsequenz zu Beginn des zweiten Teils ganz spezifische Genre-Erwartungen, indem die Einstellungen von Manhattan mit einer Gerschwin-artigen Partitur unterlegt werden, die allmählich in die diegetische Tonspur übergeht, auf der wiederum die Trapp-Kinder im fahrenden Auto vor sich hinsingen. Andererseits bleibt die Trapp-Familie deutlich einem spezifisch deutschen Genre verbunden: trotz des Wechsels nach Amerika und selbst angesichts der zentralen Rolle der Stadt New York,

¹⁴ Mit Blick auf dies explizite Konstruktion der GI-Figur wird die frühere Einstellung eines großen schwarzen Mannes, der die lächelnde und sehr weiße jüngste Trapp-Tochter auf seinen Arm nimmt, an das historische Klischee zurückgebunden, das sie evoziert. – Den Begriff "Frollein-Deutsch" verdanke ich meiner Großmutter.

arbeitet die gesamte Familiensaga mit und gegen die Konventionen des Heimatfilms.

Mit dem Bezug auf dieses Genre steht Liebeneiner selbstverständlich im Trend der 50er Jahre, deren filmgeschichtlicher Ort heute praktisch mit dem Begriff des Heimatfilms synonym geworden ist. Wenn es darum geht, die eskapistischen Tendenzen in der Filmkultur dieser Jahre zu benennen, dann reichen meist abschätzig Nennungen einiger Filme mit dem Schwarzwald im Titel, oder der Verweis auf die Prototypen GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951, H. Deppe) und DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (BRD 1955, A. Stummer). Da diese Filme weit entlegene deutsche Idyllen zeigen, unberührt von der Zerstörung, die die Städte verwüstete, so wird behauptet, können sie nicht anders gesehen werden (bzw. gesehen worden sein), denn als utopische Flucht vor der Realität – als "gesellschaftliche Tagträume" (vgl. Bliersbach 1989), die eine ideologisch reaktionäre Form kulturellen Konsums fördern.

Wie Heide Fehrenbach in einer neueren Studie dankenswerterweise betont, sind jedoch auch Heimatfilme "riddled with gaps, ellipses, and silences", die selbst wieder signifikant sind (Fehrenbach 1995, 152). Ein Film wie die TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA macht deutlich, wie diese Lücken überdeterminiert sein können, sodaß er sich nicht mehr eindimensional auf die Wiedergewinnung der unberührten deutschen Heimat hin lesen läßt. Zwar versammelt er diejenigen genretypischen Elemente, die Rick Altman im Gegensatz zur je eigenen narrativen Semantik der Genres die "syntaktischen" nennt (vgl. Altman 1995):¹⁵ Der Aristokrat, der Priester, die Kinder und Chöre, eine Mutter, die zeitweilig sogar ein Salzburger Hotel führt, und vor allem natürlich die Landschaften, die als erste für "Heimat" stehen. So beginnt die Geschichte im Salzkammergut (welches in der Bestenliste der Heimatfilmlandschaften der 50er Jahre an zweiter Stelle steht [Höfig 1973, 185]), und selbst mit dem Sprung nach Amerika bedient der Film durchaus noch die Konventionen des Genres, ist in diesem die Gegenüberstellung von Heimat und deren "anderem" nicht nur zulässig, sondern geradezu strukturell erforderlich, wenn es darum geht den Wert der ersteren zu gestalten. In dieser Hinsicht wird der von den Trapps beschrittene Weg erst dadurch ungewöhnlich, daß sie nie zurückkehren – jedenfalls nicht nach

¹⁵ Willy Höfig hat in den 70er Jahren die undankbare Aufgabe einer quantitativen Analyse des Heimatfilm-Genres von 1947-1960 unternommen (Höfig 1973). Ohne das Erkenntnisinteresse oder die methodologischen Prämissen eines solchen Unterfangens zu teilen, beziehe ich mich hier auf Höfigs Statistik.

Salzburg. In Filmen wie SCHWARZWALDMELODIE (BRD 1956, G. v. Bolvary), oder WENN DIE HEIDE BLÜHT (BRD 1960, H. Deppe), bedeutet die Reise nach Amerika (und besonders in die amerikanische Großstadt) lediglich einen Schritt auf dem Weg zurück zur wahren Heimat; solche Filme stehen ganz im Zeichen der sprichwörtlichen Formel, die in Luis Trenkers VERLORENEM SOHN (D 1934) die Berg- und mittelbar auch die Heimatfilmtradition auf den Punkt bringt: "Wer nie fortgeht, kommt nie heim" heißt es dort. Ganz anders in der Trapp-Familie, deren pragmatischer Star deklariert: "Wer seine Heimat verloren hat, der muß zusehen, wo er eine neue findet." Liebeneiners Film scheint die Rückkehr zur "wahren" Heimat aufzugeben, dem im VERLORENEN SOHN so eindringlich bebilderten "Heimweh" seine Dringlichkeit zu nehmen – und kehrt dennoch, wie zu zeigen sein wird, auf filmästhetischen Umwegen zur Heimat zurück.

Der Grund, warum die Trapps nicht zum Lob der ursprünglichen Heimat aus Amerika zurückkehren, scheint sich zunächst in der "authentischen" Textgrundlage zu finden: schließlich handelt es sich bei der Flucht der Familie von Trapp aus Österreich um den Weg ins Exil und nicht um eine touristische Unternehmung, von der man mit gestärktem Heimatbewußtsein ins eigene Dorf zurückkehrt. Die Reise, die die Erzählung nachzeichnet, ist so im Gegensatz zum merkwürdig unmotivierten Aufbruch des Tonio Feuersinger im VERLORENEN SOHN scheinbar eindeutig begründbar. Und doch, das ist das Auffällige, macht Liebeneiner nichts aus der Exil-Geschichte, deutet nicht einmal an, daß das eigentliche Hindernis für die Rückkehr nach Österreich in der Besetzung durch die Nationalsozialisten liegt. Wollte man den historischen Bedingungen des Exils im Rahmen eines Films noch irgendeine Bedeutung zuweisen, wo doch die ersten GIs scheinbar schon von ihrer Mission in Deutschland zurückgekehrt sind, so nur um den Preis der Rückbindung an die Handlungslogik des Films: daß etwa die Trapps deswegen nicht nach Österreich zurück können, weil ihnen die Nation durch die Hinnahme des "Anschlusses" grundsätzlich kompromittiert scheint, ihre Rückkehr also auch nach Kriegsende aus politischer Überzeugung unmöglich scheint – solche Erklärungsansätze legt der Film selbst nicht nahe. So wird die Erzählung auch nicht durch den Willen zur Heimkehr strukturiert (wie etwa die New-York-Bilder im VERLORENEN SOHN von den Kamerapositionen bis in die Bildgestaltung hinein alle durch Tonios Heimweh perspektiviert sind), sondern durch das Bedürfnis, sich an- bzw. einzupassen, sich also aktiv mit der amerikanischen Gegenwart auseinanderzusetzen.

Auch hier gilt allerdings wieder, daß die scheinbare Enthistorisierung des amerikanischen Raumes diesen gleichzeitig für eine Rehistorisierung als

Deutschland der 50er Jahre öffnet. Darin ähnelt er auch einigen anderen angeblich so eskapistischen Heimatfilmen der Zeit, die zwar wenig über die unmittelbare Vergangenheit, dafür aber eine ganze Menge über die Problematik der damaligen Gegenwart zu sagen haben. Während DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA wie gesagt mit keinem Wort erwähnt, daß sich der kinderreiche Baron im Exil befindet, gibt es eine Reihe von Hinweisen für eine ganz andere Form der Entwurzelung. Der Verlust des aristokratischen Rangs in Österreich, der finanzielle Ruin, die augenscheinliche kulturelle Orientierungslosigkeit im neuen Land, ja selbst ihr unnachgiebig dargebotenes Liedgut¹⁶ kennzeichnen sie als eine unter vielen Gruppen von "displaced persons", die sich im Nachkriegseuropa zurechtzufinden versuchen. Mit einem Wort, es handelt sich bei den Film-Trapps weit weniger um Flüchtlinge vor dem Hitlerregime denn um Aussiedler, die nach dem Krieg in den Westen flohen und dort ihren Weg nicht nur in die Sozialstruktur der Zeit sondern auch in deren Filme fanden. So ließe sich jedenfalls ansatzweise erklären, warum die Möglichkeit einer Rückkehr nach Österreich nicht einmal in Erwägung gezogen, geschweige denn von der Handlung selbst als Perspektive entworfen wird, während doch der Topos der Heimatlosigkeit immer wieder als insistente Grundfigur der Erzählung gestaltet wird. Innerhalb der narrativen Ökonomie, die den Verlust der österreichischen Heimat durch eine diffus artikulierte Unmöglichkeit ersetzt, an den Herkunftsort zurückzukehren, nimmt das "Exil" der Trapps Züge des nach wie vor funktionalisierbaren "Schicksals" von Millionen von Ostflüchtlingen an.

Diese Verschiebung läßt sich auch formal erklären. Blendet der Film auf diese Weise die Frage des *politischen* Exils vollständig aus und nimmt er dadurch die Frage in Kauf, warum die Trapps hartnäckig gegen alle Regeln der Wahrscheinlichkeit und gegen halb Amerika den Kampf aufnehmen, so hat das auch damit zu tun, daß die Möglichkeit einer Rückkehr weit mehr erzählerischen Aufwand erforderte, als der Film aufzubringen gewillt ist. Brächte die Narration die Trapps zurück in das Österreich der 50er Jahre, so reichte das Paradigma des "coming to fame in America" nicht mehr aus (und auch die "authentische" Geschichte, die der Film angeblich erzählt, hätte umgeschrieben werden müssen). Zu einer Zeit, in der Geschichten über die Emigration nach Amerika als mehr oder weniger "geheimer All-

¹⁶ Vgl. die unzähligen Gesangsvereine, zu denen sich die vielen Aussiedler in den Filmen der fünfziger Jahre so gern formieren.

tagsdiskurs"¹⁷ innerhalb der bundesdeutschen Kultur zirkulierten, wird ein Film wie DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA kaum ein großes Interesse dafür aufgebracht haben, soviel erzählerischen Aufwand zu betreiben um den kleinen, eigentlich kaum auffallenden Schönheitsfehler zu korrigieren, der die 40er Jahre als die 50er Jahre ausgibt. In diesem Sinne macht sich Liebeneiner die Verschiebung des Amerikabildes zunutze, dessen Funktion als Land begehrten *politischen* Asyls mittlerweile durch seine Attraktivität als *ökonomischer* Zufluchtsort für eine Reihe von Wirtschaftsflüchtlingen abgelöst worden war; diese hätten an der bloßen Möglichkeit der Rückkehr frühestens dann Interesse gezeigt, wenn sich der vom Stereotyp wie vom entsprechenden Genre versprochene (Welt)Erfolg denn eingestellt hatte.¹⁸

Entsprechend kommen auch die erfolgreichen Trapps dank einer schon angedeuteten Verschiebung zum Ende des Films doch noch "nach Hause", auch wenn die Rückkehr zum Ursprung von der Struktur der Erzählung verstellt wird. Wie sonst ließe sich der Eifer erklären, mit dem die gesamte Familie am Schluß in einer Vermonter Landschaft, deren Ähnlichkeit mit dem Salzkammergut im Rahmen dieses Films kein bißchen zufällig ist, ein stattliches Blockhaus renoviert, dessen Ähnlichkeit mit einem Tiroler Bauernhaus auch ohne die Erzählumstände nicht zu übersehen wäre. Eric Rentschler (1984, 616) hat in seiner Analyse der Amerikabilder an einigen Beispielen aus der deutschen Filmgeschichte deutlich gemacht, daß "the closer one looks, the more familiar the foreign experience becomes." Entsprechend häufen sich die Parallelen, die das scheinbar Unmögliche – einen deutschen Heimatfilm in den amerikanischen Bergen – möglich machen; geradezu redundant ist in dieser Hinsicht die Reihe von überblendeten flashbacks, in der Maria sich (und dem Publikum) Salzburger Szenen aus dem ersten Film in Erinnerung ruft, während sie ihren Blick über die Green Mountains von Vermont schweifen läßt. "Wie zu Hause", seufzt sie als sie sich wieder auf die Gegenwart besinnt. Auch solche Parallelen sind für den

¹⁷ Den Begriff und das dazugehörige Argument verdanke ich Hans-Otto Hügel.

¹⁸ Bezeichnenderweise fällt der Begriff "Flüchtling" im Verlauf des Films nur ein einziges Mal, als die Kinder in einem schäbigen Zimmer im Bowery-Viertel von New York mit sorgfältig verteilten Rollen die Ängste und Hoffnungen so mancher Nachkriegsbiographie durchdeklinieren:

"Alles liegt daran, daß wir keine Amerikaner sind. Deshalb mögen sie uns nicht" – "Aber wir sind doch jetzt Amerikaner" – "Nein, Flüchtlinge sind wir" – "Patrick sagt, das ist das Schlimmste, was einem passieren kann" – "Müssen wir dann verhungern" – "Ach quatsch. In Amerika verhungert keiner."

Umgang mit Aussiedler-Identitäten im Heimatfilm der 50er Jahre typisch: nicht nur die Schlesier, sondern die Schlesische Landschaft scheint überall zu sein. Doch macht es meines Erachtens noch einen erheblichen Unterschied, ob die verlorene Heimat in der Lüneburger Heide, dem Bayrischen Wald oder im U.S. Bundesstaat Vermont wiedergefunden wird.

Diese verdoppelnde Inszenierung der Alten Heimat in der Neuen Welt kommt im oben schon erwähnten Lied am Schluß des Films zu ihrem rührseligen Höhepunkt. Der Aufführung geht ein kurzes Gespräch zwischen den Eltern von Trapp und der Österreich-Amerikanerin Mrs. Hammerfield voraus, deren Millionärsgatte soeben gönnerhaft die Verlängerung der Trappschen Aufenthaltsberechtigung bewirkt hat. Auf Mrs. Hammerfields Bitte hin singt der Familienchor schließlich "Kein schöner Land in dieser Zeit ...", und gibt damit Anlaß, über den reaktionären Gehalt des Liedtextes nachzudenken, der die unübertroffene Schönheit "unseres" Landes feiert ("... als hier das unsre, weit und breit"). Doch nach der vorhergehenden und auch das Lied noch begleitenden Engführung der österreichischen und amerikanischen Landschaften in einer erkennbar, ja stereotypen, deutschen Erzählform, teilt der Zuschauer gezwungenermaßen die Position des Barons, der fragt, "Welches Land meinen Sie denn?" Mrs. Hammerfield fragt zurück, "Kann das nicht jedes Land sein?", worauf uns Maria (die sich eben dabei ertappt hat, Vermont als ihr Zuhause zu bezeichnen) bestätigt, "Ja, wenn man darin zu Hause ist."

Dieses pluralistische Versprechen, Heimat sei im Grunde "jedes Land", löst der Film nicht auf der ganzen Linie ein, doch bietet er eine Reihe von alternativen Zuschreibungen, die wohl am deutlichsten in einer früheren Szene artikuliert werden, in der die Familie mit der Renovierung des Farmhauses zugange ist. Zwar befinden wir uns dabei in den "Green Mountains", doch bleibt Österreich schon in den rot-weißen Fensterläden präsent, die nun dieses Haus genau wie zuvor das Anwesen in Salzburg schmücken. Diese Errungenschaft wird, wie sollte es anders sein, mit einem beschwingten Lied gefeiert.¹⁹ Wieder schleicht sich jedoch eine Diskrepanz zwischen den verschiedenen narrativen Ebenen ein: denn obwohl die Arbeit der zupackenden Familienmitglieder im Ergebnis an die feudale Vorkriegsexistenz in Österreich erinnert, besingen sie mit ihrem Lied den Wert ihrer eigenen

¹⁹ Es handelt sich dabei um das einzige Lied in beiden Filmen, das nicht für ein diegetisches Publikum gesungen wird und so am deutlichsten der Funktion einer Musical-Einlage entspricht.

Arbeitskraft. Aus ihr leitet der Refrain die bescheidene Existenz ab, die nunmehr als Heimat gelten darf:

Wißt ihr was wir emten, als Lohn für unsern Fleiß?

Ein Häuschen mit Garten und wär's auch nur klein

Ein Häuschen mit Garten, soll unsre Heimat, unsre neue Heimat sein.²⁰

Die Diminutive dieser Zeilen sind denkbar ungeeignet, um das stattliche Anwesen zu beschreiben, welches die Trapps sich im Film (wie übrigens auch in der Wirklichkeit) als "neue Heimat" aufgebaut haben. Weder in Österreich noch in Vermont entspricht die Wohnsituation der Familie je der im Lied besungenen Bescheidenheit der kleinen Immobilie am Stadtrand. Um die narrative Ungereimtheit aufzulösen, gilt es Statt dessen wieder einmal die Erzählebene zu wechseln und weder im Vorkriegsösterreich noch im Amerika der 50er Jahre, sondern im Nachkriegsdeutschland, das hier immer miterzählt wird, nach dem Gegenstand des Liedtextes zu suchen. Die Verschiebung der historischen Zeitdimensionen hilft dem Film schon an anderen Stellen die Parallele zwischen dem American Dream des Tellerwäschers und dem deutschen Wirtschaftswunder aufzubauen; und genau hier wird das Bild vom eigenständig erarbeiteten Häuschen mit Garten als historische Konstruktion lesbar. In der Logik des Films darf der Träumer des American Dream im deutschen Wirtschaftswunder aufwachen. Dessen Personifizierung ist Maria, die ihre Familie mit ebensoviel Wundern wie Pragmatismus über die Runden bringt. "Sie schafft alles", erklärt uns ihr Ehemann, "Ich weiß nicht wie sie's macht, aber sie schafft alles."

²⁰

Hier ergibt sich eine auffallende Parallele zu einem Lied aus Carl Boeses ONKEL AUS AMERIKA (BRD 1953). Dort kehrt besagter Onkel (Hans Moser), der seit 40 Jahren in Texas lebt, zu einem Besuch in die Heimat zurück, wo er jedoch entdecken muß, daß seine "authentische" Erfahrung in Amerika der deutschen Erfahrung viel näher ist, als es der deutsche Mythos von Amerika eigentlich erlaubt. Die komödiantische Handlung besteht darin, ihn immer wieder in unmögliche Situationen zu verwickeln, in denen er nun als "authentischer" Repräsentant dieses Mythos auftreten muß— so zum Beispiel die Szene in "Onkel Toms Texas Bar", die zu Ehren des Heimkehrers eingerichtet worden ist, und zu deren Eröffnung er um einen *song* gebeten wird. Moser willigt ein, doch wird aus dem *song* unter der Hand ein Heimatlied: "Wenn ich die Wolkenkratzer sehe / dann wünsch ich mir ein kleines Haus / Ein kleines Haus hier in der Nähe / ich will ja gar nicht ,hoch hinaus'. / Wenn ich dann aus dem Fenster schau / dann grüßen mich die Leut / Und fragen: Na wie geht es denn? / Das ist's, was mich so freut." Folglich vergleicht der Refrain: "drüben ist alles doppelt so groß / Aber hier ist alles doppelt so schön."

"Sex Appeal for Concerts" – Die Amerikanisierung der Trapp-Familie

In seiner differenzierten Betrachtung der amerikanischen Präsenz im deutschen Film belegt Eric Rentschler die wiederholte Funktion Amerikas als Ort, an dem nationale Identitäten auf imaginärer Ebene buchstäblich durchgespielt werden können:

[The U.S. functions] as a playground for the imagination, as a mirror that reflects and intensifies the preoccupations and imported conflicts of its visitors. The U.S., strangely enough, rarely has an exotic aspect in West German films. Rather, it becomes a catalyst, a foreign terrain one treads while exploring oneself. In this way America figures more as an idea than a reality, more a matter of objects and images and fixations than real people and new experiences: an imaginary, a site where the subject comes to understand itself through a constant play and identification with reflections of itself as an other (Rentschler 1984, 606f.)

Indem DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA die Auseinandersetzung mit einem Nachkriegsdeutschland in eine amerikanische Topographie einträgt, liefert der Film weitere Belege für Rentschlers These: durch das Zitat sattsam bekannter Heimatbilder wird die Exotik der Neuen Welt bis zu einer Ebene herabgestuft, auf der die Trapps nebenbei die Versprechungen und Probleme des Wirtschaftswunders, der Aussiedler und selbst der Besatzungszeit in die Handlung "importieren" können. Doch liegt die historische Problematik hier noch etwas anders als in den von Rentschler besprochenen Filmen.²¹ In dem Moment, wo der Film die deutschen 50er als Subtext in die "amerikanische" Narration einschleust, kauft er sich gezwungenermaßen auch das Problem der Amerikanisierung als zentrale Fragestellung aus dem Westdeutschland der 50er Jahre mit ein. So tritt Amerika hier nicht nur als "Idee" und als "imaginärer Spielplatz" auf, sondern bleibt auch eine Chiffre für eine sehr reale historische Auseinandersetzung; und in dieser Hinsicht kündigt sich in der ausgeschlossenen Möglichkeit einer Rückkehr der Trapps aus Amerika auch die Unumkehrbarkeit des Amerikanisierungsprozesses selbst an. Zeigt Rentschler anhand der von ihm ausgewählten Filme auf überzeugende Weise, daß Amerika als "way station for travelers whose manifest destiny lies elsewhere" figuriert (613), so kann der Trapp-

²¹ Rentschlers historischer Querschnitt zum Amerikabild im deutschen Film überspringt die fünfziger Jahre: seine Beispiele kommen von Trenker und aus dem Kontext des Neuen Deutschen Films.

Film als Erinnerung daran gelesen werden, daß die "manifest destiny" der deutschen Nation vom amerikanischen Zwischenstopp nicht mehr loskommt.

Aus diesem Grunde stellt der Film immer wieder die Verbindung zwischen seinen beiden narrativen Ebenen her, als sei er sich bewußt, daß die Kassen des Wirtschaftswunders ohne Währungsreform und Marshallplan immer noch voll wertloser Reichsmark wären. Wenn es also stimmt, daß die Erfolgsgeschichte der Trapps in Amerika von einem Subtext über die 50er Jahre in Deutschland unterfüttert wird, möchte ich mich nun der Frage zuwenden, wie diese beiden Erzählebenen sich gegenseitig kommentieren. Wenn diese Erfolgsgeschichte immer wieder das deutsche Wirtschaftswunder konnotiert, auf dessen Höhe der Film entstand, wie setzt dieser sich dann mit der amerikanischen Präsenz in Deutschland auseinander? Ganz offensichtlich werden die Trapps auf ihre Art in den USA "amerikanisiert"; die Frage ist also, inwiefern der deutsche Star bzw. die österreichische Hauptfigur diese Amerikanisierung annimmt, sie sich zunutze macht, oder aber "Widerstand" leistet, indem sie auf einer strikten Trennung zwischen selbst und anderen, Eigenem und Fremdem insistiert.

Auf der manifesten Inhaltsebene ist schnell deutlich, daß die Trapps auf amerikanisches Geld angewiesen sind, um ihren Haushalt wieder in Schwung zu bringen. Ungeachtet ihres kollektiven Talents hätte die Singing Trapp Family nicht den Hauch einer Chance gehabt, wäre da nicht John D. Hammerfield, Besitzer ungezählter Bohrtürme. Er interveniert zweimal im Laufe der Geschichte, um den Wiederaufbau der Trapps in Gang zu halten. Während die paternalistische, pragmatische und millionenschwere Figur des John D. Hammerfield derart als personalisierter Marshallplan figuriert, entwickelt der Film jedoch auch einen subtileren Diskurs über die allmähliche Amerikanisierung der Trapp-Familie; hier zählen allerdings nicht in erster Linie die mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf zeitgenössische politische Ökonomie als vielmehr die wiederkehrenden sexuellen und kulturellen Diskurse, die vermutlich für das breite Publikum dieses außerordentlich populären Films in den 50er Jahren eine weitaus größere Evidenz hatten als die möglichen politischen Bedeutungen einer Schlüsselfigur wie John D.

Kaspar Maase hat mit seiner Studie über die Jugendkultur der 50er Jahre einen außerordentlich fruchtbaren Beitrag zum Problem der Amerikanisierung vorgelegt (1992). Mit Bezug auf Michel de Certeau und die *Cultural Studies* der Birmingham School schlägt er vor, das Spiel von amerikanischer und deutscher Kultur im Nachkriegsdeutschland in "taktischer" Hin-

sicht zu interpretieren. Aus diesem Blickwinkel läßt sich die amerikanische Präsenz in Deutschland als Fundus kultureller Zeichen lesen, deren "Lektüre" und Aneignung höchst unterschiedliche Wege gehen können. So verwenden die Jugendkulturen, auf die Maase sein Augenmerk richtet, die Semiotik amerikanischer Mode, der Rockmusik und des amerikanischen Starsystems zur Ausprägung subkultureller Lebensstile, die die gesellschaftliche Polarisierung der Generationen im Nachkriegsdeutschland vorantreiben. Maases Gebrauch der *Cultural Studies* halte ich hier nicht nur deswegen für hilfreich, weil er dadurch die Amerikanisierung gegen die globalisierende, "top-down"-Logik eines angeblichen "Kulturimperialismus" lesen kann; er belegt gleichzeitig den Nutzen der *Cultural Studies* für die genaue Beschreibung kultureller (Selbst)inszenierungen hinsichtlich national kodierter Bedeutungssysteme.

Um nur das Beispiel der Mode aufzugreifen, welche in den 50er Jahren vielleicht deutlicher als heute noch mit der Filmindustrie und ihren verschiedenen Marketingstrategien verknüpft war. So waren einerseits die Dean- und Brando-Images für die Jugendkulturen, die Maase untersucht, von erheblicher Bedeutung; andererseits entdeckte die schnell wiederbelebte Zeitschriftenbranche bald einen Markt für Film- und Mode Magazine wie *Film und Frau* oder die *Film- und Mode Revue*, dem stolzen Untertitel zufolge "die deutsche Filmillustrierte von Rang". Mit ihrer Mischung aus Star-Klatsch, Filmberichterstattungen im Fortsetzungsformat und Fotoseiten, auf denen die Hollywood-Moden der Saison vorgeführt wurden, leisteten solche Zeitschriften ihren spezifischen Beitrag zum Amerikanisierungsdiskurs. Insbesondere die Moden aus Hollywood standen für den Inbegriff amerikanischer Mode schlechthin, und der in ihnen ausgedrückte amerikanische Ikonographie wurde auf den entsprechenden Fotoseiten wie im Fenster eines Warenhauses zur Schau gestellt. Am Beispiel solcher (Film-)industrieller Vermarktungsstrategien hat die Filmtheorie den metaphorischen aber auch pragmatischen Zusammenhang zwischen Kinorezeption und Warenkonsum zu entwickeln versucht (vgl. Eckert 1990; Gaines 1989; Friedberg 1993); wenn ein solcher Zusammenhang aber auch in diesem Fall existiert, dann konsumiert die Kundin im Kinoladenfenster im Nachkriegsdeutschland in erster Linie die Amerikanizität dieser Produkte und gar nicht die Produkte selbst.

Die Palette des Heimatfilms stellt jedoch, so scheint es, das Gegenteil bereit. Die Trachtenmoden, die wir zunächst und durchaus zurecht mit dem Genre assoziieren, bieten nicht Amerikanizität sondern Germanisches feil. Genau daraus ergibt sich die Ungereimtheit der Trapp-Familie in Amerika,

die sie buchstäblich als "displaced persons" markiert: wenn so eine Familie in Dirmldn, Lederhosen, und Tirolerhüten im Gänsemarsch die Straße überquert, erwarten wir auf der Tonspur läutende Kirchenglocken statt der aggressiven Hupen gelber Taxis auf der Fifth Avenue. So legt der Film an verschiedenen Stellen nahe, daß genau hier das zentrale Problem der Familie liegt: ihre anachronistischen österreichischen Moden beweisen uns immer wieder, daß ihnen die pragmatische – und eben amerikanische – Maxime "dress for success" noch nicht geläufig ist. Im Flur einer Agentur, die den Baron kurz darauf mit einer dicken Zigarre aber ohne Vertrag wieder vor die Tür schicken wird, ruft Maria ihren ältesten Sohn zur Ordnung, als er im Anblick zweier lebensgroßer Photographien von Frauen im Bikini versunken ist. "Vielleicht sollten wir so singen", schlägt er vor. Überraschenderweise geht die eher prüde Maria (Ruth Leuweriks Image erweist sich hier als kongenial...) einen Moment lang auf diesen Vorschlag ein, bevor sie ihn halb entrüstet verwirft. So hilft diese Szene eine spätere vorzubereiten, in der ein weiterer Rausschmiß durch einen Manager Maria dazu bewegt, ihre (deutsche) Prüderie durch (amerikanischen) Pragmatismus zu überwinden. Sie gibt sich einen Ruck und fragt die Assistentin des Konzertagenten, was ihrer Familie denn fehle, woraufhin diese sie von Kopf bis Fuß mustert und sachlich feststellt: "You haven't a bit of sex appeal." (amerikanisch im Original). Maria, jetzt konsequent wie immer, entschließt sich daraufhin kurzerhand, einkaufen zu gehen. Nach einem kurzen Blick auf die glamouröse Kollektion im Fenster eines Warenhauses landet sie in einem Buchladen, dessen rot-weiße Fliesen wir nur so lange mit Österreich assoziieren bis zwei junge Damen einen Moment später ihre sternengemusterten blauen Röcke darüber wehen lassen.

Zunächst bleibt Maria im Laden jedoch auf sich selbst gestellt, bis ein Verkäufer sie anspricht und sie ihn verlegen fragt, ob er ihr irgendwelche Bücher über *sex appeal* empfehlen könne – "besonders für Konzerte." Als sie trotz seiner Beteuerungen ("you can't read about sex appeal") hartnäckig bleibt, beschließt er, die Sache den Frauen zu überlassen und ruft eine der Verkäuferinnen in besagtem blau-weißen Kleid herbei. Von Marias Problem unterrichtet fordert sie diese auf, sie anzusehen ("look at me"), und ersetzt so die Buchrecherche durch szenische Mittel. Sie entlockt Maria ein zaghaftes "cheese" und zeigt ihre Beine, indem sie in einer halbnahen, Marias point-of-view zugeschriebenen Einstellung ihren Pettycoat bis knapp unters Knie lüpfte. Eine weitere, identisch gekleidete Verkäuferin trägt ihre Version von "sex appeal" zur spontanen performance im Laden bei, und nun alternieren die nachfolgenden Einstellungen zwischen Marias

fragendem, nach wie vor skeptischen Blick und den wehenden Kleidern und schwingenden Hüften der Amerikanerinnen. Der Verkäufer beendet die kleine Revue/Modenschau mit dem Ausruf "Look – that's sex appeal!", woraufhin Maria verdutzt fragt, "for concerts?" Die freundlichen Amerikaner erklären nun daß "to have sex appeal means to display your feminine charms", aber als Maria schon in halber Verzweiflung auch ihren Rocksäum hebt (nun allerdings bis *über* die Knie!), insistiert sie empört, "ich sing' doch nicht mit der Kniekehle." Selbstredend hat auch dieses Dilemma sein eigenes kleines Happy End, denn als sie Ruth Leuweriks nackte Waden begutachten, erklären die anwesenden Experten (die natürlich durch ihre Nationalität und nicht durch ihr Buchhändlerwissen ausgewiesen sind) begeistert: "She has it! *That's* sex appeal."

Die wiederholte Aufforderung zum Blicken ("look at me") kennzeichnet sex appeal als Schauwert und Weiblichkeit, um noch immer mit Mulvey (1989) zu reden, als "to-be-looked-at-ness".²² Wo jedoch Mulvey ursprünglich die Frau als Objekt eines männlichen Blickes zum Ausgangspunkt ihrer Kritik machte, liegt das ganze Interesse dieser kleinen Szene genau in der Inszenierung von Weiblichkeit für die Augen einer Frau auf der Suche nach amerikanischer Sexualität und mithin nach Erfolg. Ihre unbeholfene Frage nach einem *sex appeal* "for concerts" unterstreicht in dieser Hinsicht nur noch einmal die *pragmatische* Haltung, die sie gegenüber dem Schauwert ausgestellter Weiblichkeit einnimmt. Folgerichtig finden wir sie nach dem Verlassen des Buchladens im Central Park, wo sie nun den Habitus, den die *performance* im Buchladen deutlich als amerikanischen kodiert hat, aus- bzw. regelrecht "anprobiert". Wie die Halbstarken die Posen eines James Dean einüben oder sich eine Elvistolle frisieren lassen, so eignet sich auch Maria den amerikanischen *sex appeal* als Stil an – während das unausweichliche Dirndl weiter ihr Anderssein unterstreicht.

Bezeichnenderweise wirft der Film die Frage nach dem *sex appeal* nur auf, um sie wieder aus den Augen zu verlieren, nachdem Maria diesen anprobiert hat. Doch kann sie es sich nur deswegen leisten, den "sex appeal for concerts" abzulehnen, weil das fundamentalere Problem mit dem "Welterfolg" dann doch anderswo liegt. Wie aus den verschiedenen Erfolgen und Mißerfolgen der Trapp Family Singers deutlich hervorgeht, hängt

²² Allerdings betont der Verkäufer, daß auch Männer sex-appeal haben können, wenn sie nur ihre "masculine charms" zur Geltung bringen. Diese Frage wird jedoch nicht weiter verfolgt, da die Verkäuferin insistiert, "*she* [Maria] wants to know."

der kulturelle Erfolg ihrer Konzerte nicht so sehr daran, *wie* sie auftreten, sondern vielmehr daran, *was* sie singen. So ist der allmähliche, wenn auch unaufhaltsame Aufstieg zum Ruhm begleitet von ständigen Verhandlungen über das Familienrepertoire, in dem Bach und Palestrina um ihre Vormachtstellung gegenüber *folk songs* und Volksliedern ringen. Deutlich zeichnet sich hinter den unterschiedlichen Zusammensetzungen der Konzertprogramme die umkämpften Positionen hoher und populärer wie auch europäischer und amerikanischer Kultur ab. Wenn sich der Erfolg notfalls auch ohne (amerikanischen) *sex appeal* einstellen kann, so bleibt die Auseinandersetzung mit dem Problem des Populären selbst noch immer die notwendige Voraussetzung.

Pierre Bourdieu (1987) hat gezeigt, inwiefern Fragen des Geschmacks diejenige der Klassenzugehörigkeit als soziales Unterscheidungskriterium ablösen können; besonders hartnäckig aber werden aber diejenigen "feinen Unterschiede" bleiben, die mehrfach determiniert sind. So läge es nahe, daß der aristokratische Hintergrund der von Trapps es verbieten würde, sich auf das Niveau öffentlicher Unterhaltung herabzugeben. Entsprechend deziidiert formuliert der Baron im ersten der beiden Filme, "Meine Familie wird sich nicht in der Vergnügungsindustrie betätigen." Wie wir wissen, wird er sich mit dieser Fehleinschätzung nicht durchsetzen können, aber in seiner letztendlichen Machtlosigkeit trifft er sich mit einer Reihe anderer Vaterfiguren im deutschen Kino der 50er Jahre. So zieht er sich im Laufe der Erzählung und erst Recht in Amerika allmählich von der Vaterrolle zurück, kümmert sich in einer gutmütigen wenn auch relativ hilflosen großväterlichen Art während der Konzerte um das Baby und überläßt die traditionelle Rolle des *pater familias* dem Star des Films. (Es ist für diese degradierte Vaterrolle bezeichnend, daß Schnitte oder Ablenden häufig auf hilflose, kapitulierende Gesten des Barons fallen). So ist es Maria, die alle wesentlichen Entscheidungen trifft, die Vertragsabschlüsse erwirkt, den Hauskauf arrangiert – und in entscheidenden Momenten das Konzertprogramm diktiert.²³ In dieser Funktion macht ihr nur die Nebenfigur des Pater Wasner

²³ Was also die Leuwerik der TRAPP-FAMILIE angeht, geht Klaus Kreimeiers Beschreibung des Stars zumindest an der Handlungslogik dieser beiden Filme vorbei: "Ruth Leuwerik, nach den Maßstäben des Sittenkodex der fünfziger Jahre ‚emanzipiert‘ – und doch nicht einmal halb emanzipiert, wenn man in Betracht zieht, daß gerade die Leuwerik-Filme zuverlässig mit der Moral enden, daß zu jeder Familie ein Mann und die Frau letztlich an den häuslichen Herd gehört" (Kreimeier 1973, 304).

ernsthafte Konkurrenz, der den Chor leitet und erwartungsgemäß die sakrale Musik bevorzugt, die mit der deutschen Hochkultur praktisch synonym geworden ist. Dank seiner energischen Meinung können die Trapps ihrer eigenen Amerikanisierung eine parallele "Mission" entgegensetzen, die nach Pater Wasner darin besteht, "Amerika mit den alten Meistern der Kirchenmusik bekannt zu machen."

Im Gegensatz zum Priester, der genau deswegen lächerlich wirkt, weiß Maria jedoch um den Anachronismus dieses Eifers. Zwar soll die "echte" Baronin von Trapp nach der Lektüre des Drehbuchs gesagt haben, "wir haben uns nicht amerikanisieren lassen. Alle die uns besuchen, werden verösterreichert" (zit. n. Albrecht 1985); aber Ruth Leuwerik ist da etwas umsichtiger. So fragt sie Patrick, den irisch-amerikanischen Chauffeur der Familie, nach einem Konzert vor fast leeren Rängen um Rat. Anfang und Ende dieser Sequenz werden je durch eine ostentative Einstellung einer gleißenden amerikanischen *jukebox* gerahmt, deren Auswahl zeitgenössischer amerikanischer Melodien einen eigenen Kommentar für die sich entspannende Diskussion abgibt. Patrick legt Maria erwartungsgemäß nahe, daß wohl Palestrina nicht gerade ein Massenpublikum mobilisieren helfe. Maria übergeht daraufhin Pater Wasners kategorische Meinung zum "großartigen" Charakter dieser Musik und sinniert, "Vielleicht hat Patrick recht. Zu... na ja, zu schwer. Irgendwie unverständlich für Amerikaner, wie?"

Auf der einen Ebene spiegeln solche Überlegungen den missionarischen Eifer des Paters, auch wenn sie von der Intention her auf das Gegenteil abzielen; mit einer Haltung, die bis heute zu den Grundbestandteilen des deutschen und europäischen Antiamerikanismus zählt, suggeriert Maria, daß der Erfolg sich nur einstellen könne, wenn sich die kultivierte Sängerfamilie auf das Niveau der ignoranten Amerikaner herabgeben. Doch stellt der weitere Verlauf diese Deutung in Frage. Denn trotz des händeringenden Priesters ("Wir können doch keine *Schlager* singen!"), stellen sich die Wendepunkte im Film nicht mit Palestrina und Bach ein, sondern mit dem Volkslied und Ruth Leuweriks Darbietung von "Oh Susanna".²⁴ Dieser Auftritt kann allerdings nur in dem hybriden Sinne als Amerikanisierung der Trapp-Familie beschrieben werden, den Maase für das Phänomen als solches in Anspruch nimmt. Denn wenngleich die Reaktion des innerfilmi-

²⁴ Hinzu kommt selbstverständlich die zeitgenössische deutschsprachige Schlagerproduktion, die das "soundtrack" von Liebeneiners beiden Filmen ebenso bediente wie andere Filme der Zeit.

schen Publikums anzeigt, daß die singende Familie endlich in der neuen Welt "ankommt", bleibt doch ein merkwürdiger, um nicht zu sagen exotischer Eindruck, wenn Ruth Leuwerik im Dirndl das Banjo zupft und ihre Kinder unter Leitung des treuen Priesters die "backup vocals" zu "Oh Susanna" intonieren. Doch verdichtet sich in diesem zwiespältigen Moment die Konfrontation zwischen zwei kulturellen Horizonten zu einer spezifischen Art von Kompromiß, die sich den Möglichkeiten populärer Kultur verdankt wo der missionarische Geist des Priesters der Hochkultur nur die Wahl zwischen Gut und Böse erkennt. Gerade in diesem Aufmischen national kodierter Zeichen zu einer hybriden Konstruktion des Populären bewahrt das Phänomen der Amerikanisierung seine produktive Kraft. Wie Maase in seiner Studie zeigt, imponierte

an den Idolen der [amerikanischen – J.v.M.] Popkultur [...], daß sie sich zu verkaufen wußten und sich zum Geschäft bekannten, statt Botschaften zu verkünden. Das wirkte der deutschen Tradition entgegen, sich "idealistisch" auf Prinzipien und ideologische Freund-Feind-Polarisierungen zu verpflichten, und erleichterte den entspannteren, kompromißbereiteren Umgang mit gesellschaftlichen Interessenkonflikten (Maase 1992, 14).

Zwar enthält die Metapher vom Schmelztiegel, die Maase hier von der Demographie Amerikas auf dessen populäre Kultur und ihre Wirkung im Nachkriegsdeutschland überträgt, nach wie vor eine gehörige Portion Idealismus: mit dem Bekenntnis zum Geschäft oder aufgrund "amerikanisierter" Kompromißbereitschaft ließen und lassen sich gesellschaftliche Interessenkonflikte in der Bundesrepublik ebensowenig aus der Welt schaffen wie in den USA selbst. Wohl aber dient das Phänomen der Amerikanisierung dazu, diese Konflikte als gesellschaftliche zu thematisieren – und das ebenso in den Jugendkulturen der 50er Jahre wie in manchem "sentimentalen Kitsch" der Heimatfilmgeschichte.

Literatur:

- Albrecht, Gerd (1985) *Die großen Filmerfolge*. Ebersberg: Edition Achteinhalb.
- Altman, Rick (1995) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: *Film Genre Reader II*, ed. by Barry K. Grant. Austin: University of Texas Press, pp. 26-40.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities*. London: Verso.
- Bhabha, Homi K. (1990) DissemiNation. Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation. In: *Nation and Narration*, ed. by Homi K. Bhabha. New York/London: Routledge, pp. 291-322.
- Bliersbach, Gerhard (1989) *So grün war die Heide*. Weinheim/Basel: Beltz

- Bongartz, Barbara (1992) *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine "psychologische" Geschichte des deutschen Films 1946-1960*. Münster: MAK.S.
- Bourdieu, Pierre (1987) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brennan, Timothy (1990) The National Longing for Form. In: *Nation and Narration*, ed. by Homi K. Bhabha. New York/London: Routledge, pp. 44-70
- Eckert, Charles (1990) The Carole Lombard in Macy's Window. In: *Fabrications. Costume and the Female Body* Hrsg. v. Jane Gaines & Charlotte Herzog. New York/London: Routledge, pp. 100-121.
- Fehrenbach, Heide (1995) *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gaines, Jane (1989) The Queen Christina Tie-Ups. Convergence of Show Window and Screen. In: *Quarterly Review of Film and Video* 11, 1, pp. 35-60.
- Göttler, Fritz (1993) Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobson, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, pp. 171-210.
- Gregor, Ulrich / Patalas, Enno (1962) *Geschichte des Films*. Gütersloh: Mohn.
- Higson, Andrew (1989) The Concept of National Cinema. In: *Screen* 30, 4, S. 36-46.
- Höfig, Willi (1973) *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler. A psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kremer, Klaus (1973) *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg: Scriptor.
- Maase, Kaspar (1992) *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den 50er Jahren*. Hamburg: Junius.
- Mulvey, Laura (1989) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 14-26.
- Patalas, Enno (1956) Von Caligari bis Canaris. Autorität und Revolte im deutschen Film. In: *Film* 56, 2, pp. 56-66.
- Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.) (1988) *Augenzeugen. 100 Texte deutscher Filmemacher*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Rentschler, Eric (1984) How American Is It: The U.S. as Image and Imaginary in German Film. In: *The German Quarterly* 57,4, pp. 603-620.
- Schwerbrock, Wolfgang (1957) Siegeszug der Blockflöte. Zu dem Film DIE TRAPP-FAMILIE. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 3 Januar.
- Westermann, Bärbel (1990) *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a.M. usw.: Peter Lang.

Hans J. Wulff

Szene, Erzählung, Konstellation

Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST

Die Dramaturgie von NORTH BY NORTHWEST folgt auf den ersten Blick weitestgehend der Suspense-Politik, nach der der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor den handelnden Personen hat.¹ So weiß der Zuschauer bereits seit dem Mord im UN-Gebäude, daß "George Kaplan" ein Phantom zur Ablenkung gegnerischer Spione ist. Er weiß von der Strategie der CIA, das Leben des Protagonisten, der irrtümlicherweise für Kaplan gehalten wird, aufs Spiel zu setzen, um einen ungenannten "Doppelagenten" zu schützen. Er weiß, daß man darum den Helden ungeschützt in die Maisfeld-Verabredung ziehen läßt, die ihn fast das Leben kostet. Erst nach diesen Geschehnissen beginnt auch der Protagonist, mißtrauisch zu werden und Einblick in die Intrige zu bekommen – ihm wird bald klar, daß die so attraktive und hilfreich scheinende Eve Kendall doppeltes Spiel mit ihm getrieben hat, ohne allerdings hier schon ahnen zu können, daß sie tatsächlich für die CIA arbeitet. Auch der Zuschauer wird in dieser Phase des Films noch nicht darüber aufgeklärt, welche Rolle die junge Frau tatsächlich spielt.

Die naheliegende Idee, daß die Dramaturgie des Films ganz dem Prinzip des *suspense* untergeordnet sei, ist jedoch trügerisch. Die Szene nach dem Attentat am Maisfeld² soll hier zuallererst ins Zentrum der Analyse gerückt werden. Sie ist nicht so sehr wegen der Eleganz und Dichte der szenischen Strukturen bedeutsam, sondern beinhaltet eine dramaturgische Engführung von Themen und Motiven des Film wie kaum ein zweites Stück. Die unglückliche Verabredung war ein letzter Versuch des Helden, die Verwechslung defensiv aufzuklären – sie überlebt zu haben, gibt ihm nicht nur die Initiativität des Handelns zurück, sondern bringt ihn vor allem dazu, die

¹ Vgl. dazu Hitchcocks Äußerungen in den Truffaut-Interviews (1992, 62, *passim*) sowie Wulff 1993a.

² Zur Analyse vgl. Wulff 1994 sowie die dort angegebene Literatur.

Beziehungen zu den Personen neu zu konturieren, die im Verlauf der Geschichte in Kontakt mit ihm gekommen sind. Die Szene markiert eine zentrale Übergangsphase der Geschichte, und sie erst schließt die folgende Versteigerungssequenz so auf, daß das narrative Gewicht einzelner Handlungen und deren dramaturgische Einbindung greifbar wird.

Das *Spiel mit Identitäten*, die an dieser Stelle so unsicher zu sein scheinen, ist eines der narrativen Schlüssel motive des ganzen Films und kann nicht nur an der Person der Eve Kendall festgemacht werden: Thornhill wird für Kaplan gehalten – Eve Kendall ist eine Doppelagentin – Townsend ist tatsächlich Vandamm – die fremden Spione sind als normale Bürger getarnt usw. Das Spiel mit Rollen und Identitäten betrifft alle Akteure. Für die Kennzeichnung des Helden ist sie gar essentiell: Thornhills Fähigkeit, von Beginn an aus dem Augenblick heraus erfundene Rollen zu übernehmen, schafft mehrfach die Bedingungen dafür, daß er überleben kann.³

Die Transformationen und Mutationen der Rollen, die Eve Kendall zugeschrieben werden, machen einen Gutteil der Dynamik der Geschichte aus, die NORTH BY NORTHWEST erzählt, und bilden ein Zentrum der Dramatisierung des Geschehens und der Dramaturgie ihrer Darstellung. Ich will sie etwas genauer untersuchen, weil darin einiges von den Attributionsleistungen greifbar gemacht werden kann, die die Filmfiguren erbringen müssen und die vom Zuschauer in der Rezeption simuliert (oder nachgezeichnet/nachempfungen) werden.⁴ Warum Thornhill nicht darauf kommt, sie für eine CIA-Agentin zu halten, und warum der Zuschauer versteht, für wen er die junge Frau hält, in welcher Rolle er sie im Lauf der Geschichte jeweils identifiziert, ist interessant, weil Genrewissen im Spiel ist.

Es ist die Strategie von NORTH BY NORTHWEST, die Geschichte über mehrere Wendepunkte hinweg zu erzählen – an jedem wird der Zuschauer über neue Hintergründe und neue wahre Identitäten der Beteiligten aufgeklärt, so

³ Vgl. dazu Leitsch (1991, 212), der dieses eine "practical utility of acting" nennt. Vgl. dazu auch Cavell (1986, 251), der "Identität" und "Theatralität" als Grundthemen des Films ansieht.

⁴ Die Attribution von Charakterzügen, von intentionalen Bezügen und von normativen Handlungsrahmen bildet die vielleicht elementarste Tätigkeit des Zuschauers, in der das Personengefüge verstanden wird. Am Ende bilden die Personen ein Verhaltensensemble von Bezügen der Gegenseitigkeit und der Reziprozität, von gegenseitigen Bildern und Unterstellungen usw. Vgl. dazu neben dem Grundmodell von Laing/Philippson/Lee (1971) meine eigenen Überlegungen (Wulff 1997).

daß sich für ihn auch das Handlungsfeld, in dem die Figuren agieren, in immer neuem Licht zeigt. Neben dem Handlungsgefüge wird insbesondere das *Beziehungsgeflecht der Personen* in der Rezeption aufgebaut – die Affinitäten, Absichten und Bindungen, die die Figuren miteinander verbinden, müssen erfaßt und durchdrungen werden. Beziehungen stehen nicht fest, sondern sind in Bewegung, reagieren auf Geschehendes und Zustoßendes, intensivieren sich oder werden schwächer oder verkehren sich sogar ins Gegenteil. Es gehört zur dramaturgischen Kunst, die Transformationen des Beziehungsnetzes der Filmfiguren so zu gestalten, daß immer wieder Punkte erreicht werden, in denen Beziehungen neue Qualitäten erreichen, die den Zuschauer dazu zwingen, den sozialen Raum, in dem eine Geschichte spielt, neu zu konturieren.⁵ Ein Beispiel aus Hitchcocks englischer Periode: Am Ende der wechselvollen Geschichte von *THE THIRTY-NINE STEPS* (*DIE 39 STUFEN*, Großbritannien 1935) erfährt das Mädchen, daß der Mann, an den es gefesselt ist, die Wahrheit sagt. Es verrät ihn nicht, obwohl es könnte; so gewinnt der Protagonist, der inzwischen ganz allein ist, einen Freund und Vertrauten (und am Ende gar eine Geliebte), was seine Handlungsmöglichkeiten unerhört erweitert und den Schluß vorbereitet.

Plot Point

Einen solchen Punkt in der Entwicklung einer Geschichte nennt man in der Drehbuchliteratur *plot point* und versteht darunter "einen Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht" (Field 1991, 42). Die Redeweise ist sehr offen, und es ist weitestgehend unklar, wie man *plot points* differenzieren soll.⁶

Ich konzentriere mich hier auf einen einzigen Typus, der im wesentlichen in einer Umorganisation des Beziehungsgefüges der Filmfiguren besteht. Wie schon gesagt: Insbesondere die Figur der Eve Kendall wird über eine ganze Reihe von *plot points* in der Geschichte von *NORTH BY NORTHWEST* dra-

⁵ Nach Müller (1962, 86) rechnet die *Wandlung* zum "Wesen einer dramatischen Handlung [...]: Sie ist eine fließende, sich bewegende Handlung, in der sich alle Charaktere im Laufe der Ereignisse ändern müssen." Während Müller 'Wandlung' aber als Veränderung des einzelnen Charakters begriff, untersuche ich hier Veränderung von sozialen Beziehungen, ja ganzen Beziehungsnetzen.

⁶ Truffaut spricht in den Hitchcock-Interviews von *Handlungsumschwüngen* (1973, 245) und trifft den Nagel auf den Kopf. Verbreitet ist auch die Rede vom *Wendepunkt*.

matisiert. Dabei muß ihre Identität jeweils neu gefaßt und ihr ein jeweils neues Bündel von Attributen zugeordnet werden.

(1) Sie tritt zunächst als außenstehende Helferin auf, in einer Rolle, die in vielen Fluchtgeschichten ausgespielt wird. Es gehört zum narrativen Motiv des *innocent-on-the-run*, daß es ihm gelingt, einen Außenstehenden für sich zu interessieren, der allen Indizien zum Trotz dem Verfolgten glaubt und ihm hilft, seine Unschuld zu beweisen. Oft entwickelt sich aus einer solchen Beziehung eine Liebesaffäre⁷, die gegenüber der Spionagegeschichte gar das Übergewicht bekommen kann – man denke auch hier an Hitchcocks fast prototypischen Film *THE THIRTY-NINE STEPS*. Die Einführung Eve Kendalls folgt zunächst der heute genreüblichen Konvention: Der Verfolgte begegnet einer Frau, die mit seiner Geschichte nichts zu tun hat, die beiden verlieben sich auf der Stelle, und die Frau ist bereit zur Hilfe.⁸

(2) Ein *plot point*, der diese Rolle aufhebt, ist gleich doppelt gesetzt: Zum ersten gibt Kendall dem Schaffner im Zug einen Zettel, der bei Vandamm landet; zum zweiten führt sie jenes verhängnisvolle Telefonat nach der Ankunft auf dem Bahnhof, in dem sie Instruktionen darüber erhält, wohin sie Thornhill schicken soll und das sie jenem gegenüber als Gespräch mit Kaplan ausgibt. *Plot point*-Charakter haben diese Aktionen, weil der Zuschauer sie nun nicht mehr nur als Individuum und Zufallsbekanntschaft, sondern auch als narrative Funktionsträgerin neu kategorisieren muß: Bis hierhin hatte er ihr die im Genre hochwahrscheinliche narrative Funktionsrolle der 'Helferin' zuschreiben können, sie wäre also ein 'Koalitionär' des Helden, der ihm dazu verhilft, sich aus der Verstrickung, in der er sich

⁷ Folgerichtig behaupten Bordwell und Thompson (1997, 388), daß der Film wie viele andere Spionagefilme auch "two major lines of action" umfasse.

⁸ Hinsichtlich der Ausführung der Rolle ist sicher der historische Kontext von größter Bedeutung – Eve Kendalls Rolle verstört und fasziniert vor allem deshalb, weil sie *sexually active* auftritt. Die Rolle ist vor dem Hintergrund der Erwartungshaltungen zu lokalisieren, die noch durch die Regulierungen des *Production Code* geprägt sind, der auch nach seiner Abwicklung in den meisten amerikanischen Filmen weiter eine Rolle spielte. Der Film spielt bewußt mit der Genre-Tradition der aktiven Frau und der *femme fatale*, die in der Regel narrativ bestraft wird – in *NORTH BY NORTHWEST* ist bis zum finalen Schnitt vom Mount Rushmore zum Bett im Zug nicht klar, welches Ende Eve Kendall nehmen wird. Gerade im Vergleich mit *THE THIRTY-NINE STEPS* wird die Differenz der Frauenrollen greifbar, die die Außergewöhnlichkeit der Handlung in *NORTH BY NORTHWEST* wesentlich ausmacht.

befindet, wieder zu lösen. Mit dem Kassiber und dem Telefonat erweist sie sich als 'Gegnerin' des Helden, und darum muß das Komplott gegen ihn viel umfassender und gravierender sein, als Thornhill (und mit ihm: der Zuschauer) bis hier vermuten durfte.

Tatsächlich, und das wird wiederum erst später aufgeklärt, ist Eve Kendall eine Person mit drei hintereinander verborgenen Identitäten, die sie mit allen Personengruppen des Films in Beziehung bringt: Sie ist

- (1) die junge Frau, die zum Helden ein erotisches Verhältnis aufnimmt; sie ist auch
- (2) die Komplizin der Spione, der Gegner des Helden, die die erotische Beziehung nur fingiert hat, um ihn in die Falle zu locken; und sie ist schließlich
- (3) die CIA-Agentin, die sich selbst nicht verraten darf, so daß sie den Helden täuschen muß.

Am Ende der Geschichte ist sie nur noch "junge Frau", aus den Verstrickungen der Gegenspionage entlassen. Es stellt sich heraus, daß die erotische Affinität nicht vorgetäuscht war, sondern auf einem "wahren" Impuls beruht. Bis dahin ist aber eine ganze Reihe von Modulationen ihrer Rolle zu vollziehen: In der Sukzession der Geschichte werden die drei aufeinander aufbauenden Charakteristiken der Heldin nacheinander ins Spiel gebracht, wobei jeweils das gesamte Rollensystem des Films neu geordnet werden muß.

Thornhill weiß erst nach dem Anschlag am Maisfeld, als er herausfindet, daß Kendall nicht mit Kaplan hat sprechen können, weil der gar nicht mehr im Hotel war, daß die junge Frau falsches Spiel mit ihm treibt. *Plot points* sind nicht punktuell gesetzt, sondern haben eine gewisse Ausdehnung. Für den Zuschauer ist die Rolle Kendalls schon vor der Maisfeldszene "umgekippt". Hitchcock hat das Telefonat, das sie noch am Bahnhof führte und mit dem sie vorgeblich die Verabredung mit Kaplan traf, ausführlich gezeigt. Das Wissen um das doppelte Spiel der Frau ist Teil des informationellen Vorsprungs des Zuschauers und eine der Bedingungen, unter denen sich der *suspense* des Mordanschlags durch das Flugzeug aufbauen kann. Thornhill aber weiß erst danach, daß die Frau falsches Spiel mit ihm treibt. Diese Beobachtung ist wiederum wichtig, weil sie zeigt, daß der Zuschauer nicht nur die Identität der einzelnen Figuren erkennen muß, sondern darüber hinaus damit beschäftigt ist, Modelle zu entwerfen, welches Bild die Figuren jeweils voneinander im Kopf haben, so daß sie sich in Bezug auf-

einander verhalten können. Es geht nicht allein darum zu wissen, wer Eve Kendall ist, sondern auch darum, sich ein Bild davon zu machen, was Thornhill über die Frau weiß, wie er sie taxiert, was er von ihr erwartet, ob er ihr traut usw. Wenn diese Annahme richtig ist, entwirft und modelliert der Zuschauer die sozialen Beziehungssysteme der Leinwandfiguren in einem sehr umfassenden Sinne, über die bare Motivattribution weit hinausgehend. Die Rezeption eines Films umfaßt eine *Simulation der abgebildeten sozialen Systeme*. Eine "Empathie" mit den Filmfiguren ist nicht als ein *feeling-with* mit einer isolierten Leinwandperson zu fassen, wie eine naive Vorstellung von "Identifikation" es suggerieren könnte, sondern als ein globales Hineinfinden in das intentionale Feld aller beteiligten Personen.

Dieser Ansatzpunkt unterscheidet sich deutlich und scharf von einer figurorientierten Untersuchung: Man spricht gemeinhin fast immer über Einzelfiguren, nicht über Figurenkonstellationen, wenn man über Filmfiguren spricht. David Bordwell unterschied z.B. zwei verschiedene Arten von Schemata, aufgrund derer Figuren synthetisiert werden können: Das eine sind soziale *Rollen* wie Vater, Lehrer oder Chef, das andere sind Charakteristika der *Person* wie Leiblichkeit, geistige und körperliche Aktivität sowie "die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen" (1992, 14). Es ist deutlich, daß Bordwells Vorschlag ganz und gar auf die Einzelfigur bezogen ist⁹ und vom Netz der sozialen Beziehungen absieht. Der Übergang von der Modellierung der einzelnen Figur zu der von Beziehungsgefügen ist deshalb schwierig, weil man es nicht allein mit einer reinen Ansammlung von Figuren zu tun hat und auch nicht mit rein funktional zu fassenden Figurenpaaren. Vielmehr können soziale Beziehungen nur verstanden werden, wenn man die wechselseitigen Bilder mituntersucht, die die Personen voneinander haben. Jeder, der in einem sozialen Beziehungsnetz handeln will, braucht ein Bild der anderen Figuren im Kopf. Erst darum, weil eine Figur ein Bild der anderen entworfen hat, kann sie sich sinnvoll verhalten (vgl. dazu immer noch Laing/Phillipson/Lee 1971, bes. 37ff). Wenn Thornhill davon überzeugt ist, daß die Frau eine "Freundin" ist, kann und

⁹ Darin steht er nicht allein – wenn man überhaupt etwas über das Problem erfährt, steht immer der einzelne im Zentrum der Beschreibung. Vor allem in der Drehbuchliteratur finden sich gelegentliche Anmerkungen. Ein Beispiel ist Vale, der *Charakterisierung* (die alle Fakten über einen Menschen erfaßt), *Charakter* (der nur ein Aspekt der Charakterisierung ist) und *Charakteristika* (einzelne Komponenten, die den Charakter bilden) unterscheidet; vgl. dazu Vale 1987, 104, passim.

muß er sich ihr gegenüber anders verhalten, als wenn er glaubt, sie sei eine "feindliche Spionin" (die ihn trotzdem lieben könnte). Diese Überlegung ist deshalb wichtig, weil der *plot point*, der die Versteigerungsszene einleitet, die ganze vorhergehende Maisfeldszene übergreift: Spätestens am Ende der Bahnhofsszene ist der Zuschauer nämlich schon in die falsche Identität Kendalls eingeweiht. Der Protagonist weiß aber erst sehr viel später, daß die junge Frau ihn verraten hat, so daß auch die Transformation des Beziehungsgefüges *de facto* erst hier abgeschlossen ist.

Das Überraschende an der Versteigerungsszene ist, daß sich die eigene Definition des Protagonisten als Akteur in diesem Spiel von Beschuldigungen und Drohungen, von Morden und falschen Identitäten vollständig zu verändern scheint. Sein Selbstbild verkehrt sich fast, weil er den bisherigen Handlungsrahmen verläßt und einen neuen aufsucht: Als er sich in das Auktionshaus begibt, begibt er sich in die "Höhle des Löwen", er stellt sich seinen Verfolgern, um sie und noch mehr Eve Kendall anzuklagen oder zu irritieren. Er tritt aus der defensiven Opferrolle heraus und versucht, die Fäden, an denen er scheinbar hängt, zu prüfen und möglicherweise durchzuschneiden. Die Bewegung von der Opferrolle zur Rückgewinnung der Initiative zeichnet ja auch die vorausgehende Szene am Maisfeld aus: Am Ende der Szene gewinnt er *Initiativität* zurück – das ist der entscheidende Übergang, der das Gefüge von Bedingungen, in denen sich die Geschichte und die Personenkonstellation entwickeln muß, verändert. Wiedergewonnene *Initiativität* kennzeichnet denn auch die Hotelszene: Die Dusche, die Thornhill nimmt, erweist sich als Trick, als eine List, mit der er der Gegnerin einen nur scheinbaren Vorteil verschafft – tatsächlich geht es ihm darum, die Adresse herauszufinden, zu der sie bestellt wurde.

Der Übergang von der Passivität in die *Initiativität* ist zugleich ein "segmentales Kriterium", das den rhythmischen Fortgang des Geschehens und seine Gliederung in große szenische Einheiten dominiert. In diesem Sinne ist die Versteigerungsszene mit der Gesamtgeschichte verbunden: Sie markiert – zusammen mit dem Ausgang der Maisfeldszene – einen *plot point*, eine Umbruchstelle, in der eben nicht nur das Gesamtgefüge der beteiligten Personen grundlegend neu geordnet wird, sondern auch die "Handlungseinstellung" des Helden neu formiert und letzten Endes die Auflösung des Konflikts eingeleitet wird.

Flucht und erotische Verstrickung

Mehr von der Frage des "Erzählens" und der narrativen Struktur aus gefragt, ist die Versteigerungsszene eine der *Episoden der Flucht* Thornhills vor der Polizei. Das Flucht-Motiv ist eines der elementarsten narrativen Motive (vgl. Möller 1986, 360f). Es wird episodisch ausgefaltet. Eine "Flucht" umfaßt also "Episoden der Flucht", die den Fliehenden dabei zeigen, wie er durch Ortswechsel oder durch Identitätswechsel seinen Verfolgern zu entkommen versucht. Jede der Episoden basiert auf der labilen Sicherheit, die der Protagonist zeitweilig finden kann. Sie ist aber jederzeit wieder aufzuheben, bleibt immer trügerisch und gefährdet.¹⁰ Es gehört zur Charakteristik des Flucht-Motivs, daß es oft kombiniert ist mit anderen narrativen Funktionen. Der Held ist nicht allein auf der Flucht, sondern gleichzeitig bemüht, die Aufklärung seines Falls zu betreiben, so daß er am Ende seinem Dilemma entkommen kann. Auch Thornhill ist auf der Suche, gleich in zweifacher Hinsicht: Zum einen sucht er (in der Versteigerungsszene) die Agenten, die ihn für Kaplan halten, zum anderen den richtigen Kaplan, um die Verwechslung auszuräumen.

Die Maisfeld-Szene endet sehr traditionell: Der Protagonist ist in die Szene hineingeraten, weil er darauf vertraute, daß Eve Kendall eine Helferin sei. Auf dieser Basis ist die Verabredung an der Bushaltestelle "sicher". Es zeigt sich aber schnell, daß die Helferin Verrat begangen hat, daß die Szene sogar höchst "unsicher" ist. Wie durch ein Wunder kann Thornhill der unmittelbaren Gefahr entkommen – und er entzieht sich, er flieht das Szenario. Damit kehrt er zurück in den Grundmodus "auf der Flucht", der sich in der folgenden Szene situativ erneut realisieren kann. *Flucht* ist so einerseits ein *narratives Motiv*, das eine Kette von Episoden regiert (oder regieren kann), andererseits Element einer Situationsdefinition, ein *situatives Motiv*. Diese

¹⁰ Die ruhelose Bewegung des Helden ist über eine narratologische Überlegung hinaus mehrfach Ausgangspunkt von Gesamtinterpretationen des Films gewesen. Die Charakterisierung von *NORTH BY NORTHWEST* als "Road-Movie" (Jendricke 1993, 105) führt aber an der narrativen Motivierung des Ortswechsels schlicht vorbei: Schildert das Road-Movie das Leben im Reisezustand als eine eigene Lebensform auch dann, wenn die Helden nicht freiwillig zu reisen begonnen haben, zielt die Geschichte Thornhills eindeutig auf eine Beendigung des *State-of-Being-on-the-Road*. Interessanter ist dagegen Brills knapper, leider nicht weiter ausgeführter Hinweis, daß Thornhills Reise auf Funktionen des Reisens im Märchen verweise und er am Ende in einen neuen Zustand *deshappily ever after* transformiert sei (Brill 1988, 8).

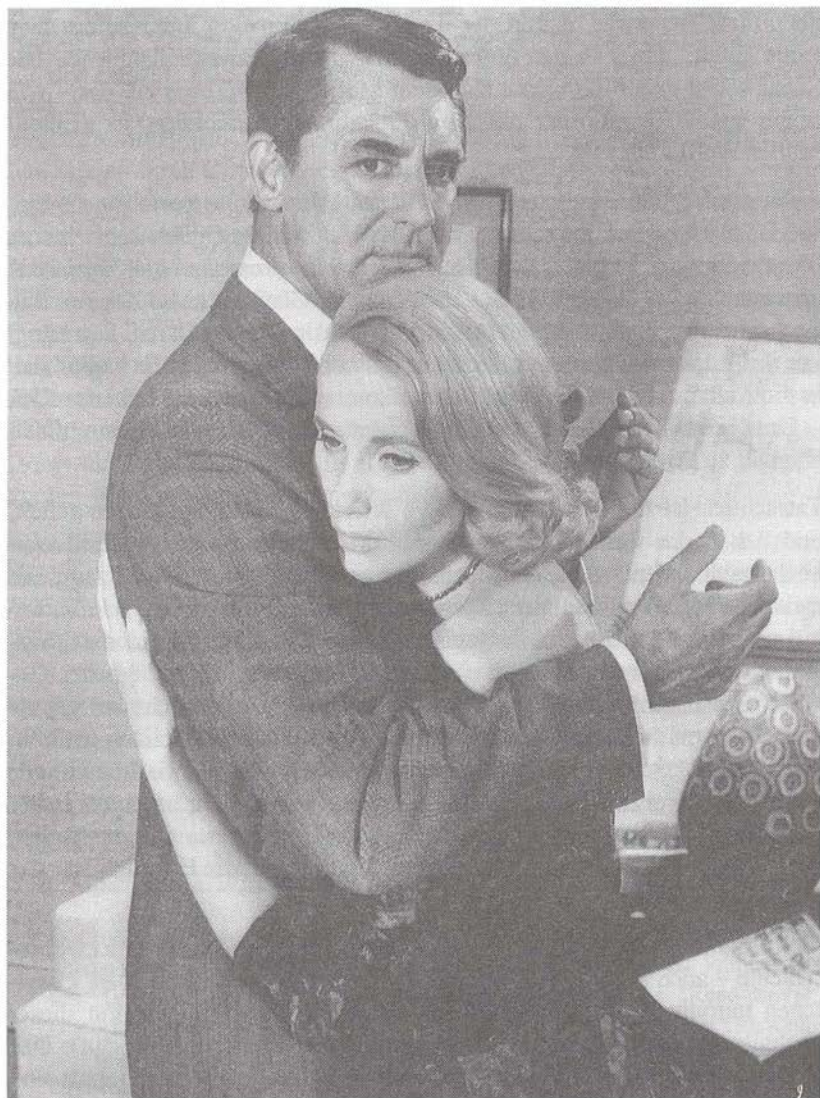
Unterscheidung gestattet es, verschiedene Ebenen von "Lagebeschreibung" zu unterscheiden. In der Maisfeldszene ist die Tatsache, daß der Held auf der Flucht ist, etwas, das in der dargestellten Situation nur insofern eine Rolle spielt, als es in den Voraussetzungen der Szene enthalten ist. Die Szene selbst gehört dominant eher dem Motiv der *Detektion* zu, das – wie schon gesagt – sehr oft mit dem Fluchtmotiv kombiniert ist (Elling/Möller/Wulff 1981).

Auch die Versteigerungsszene ist im eigentlichen Sinne keine Flucht-Episode. Sie ist höchst interessant, weil der Held offensichtlich sein eigenes Verständnis der Lage verändert hat und die *Konfrontation* mit dem Antagonisten sucht. Thornhill beläßt Vandamm im Glauben, er sei Kaplan. Ihm liegt scheinbar nicht mehr daran, die Verwechslung aufzuklären. Das hängt mit der Rückgewinnung der Handlungsinitiative zusammen: Er begibt sich in die Auktion, um an die Leute heranzukommen, die ihm ans Leben wollen – Eve Kendall liefert den Ariadnefaden, nur durch sie kann Thornhill in Kontakt zu den Hintermännern treten.

Tatsächlich ist die Beziehung zu Eve Kendall aber komplizierter gefaßt, und neben der Fortspinnung des narrativen Bogens wird zugleich eine höchst ambivalente erotische Beziehung weiterentwickelt. Die Szene, die zwischen Maisfeld- und Versteigerungsszene plaziert ist, zeigt, wie Thornhill vergeblich im Hotel nach Kaplan sucht und zufällig Eve Kendall sieht, sie in ihrem Zimmer aufsucht, ein ebenso ironisches wie anzügliches Gespräch mit ihr hat, schließlich die Hosen zum Säubern auszieht und gerade dadurch herausbekommt, wo die Frau sich mit ihren Komplizen trifft: in einer Versteigerung. Die Szene ist gerade aus dem dramaturgischen Grunde so interessant, als sie für die narrative Entwicklung von nur untergeordneter Bedeutung ist: Stattdessen wird in ihr das *Gegenthema* der erotischen Affinität der beiden Protagonisten akzentuiert, gegen alle Erfordernisse der narrativen Struktur.

Man könnte die beiden Bezugsreihen – die Spionage- und die Liebesgeschichte – auch als *doppelte kausale Reihe* ansehen, wie sie sich im klassischen narrativen Film häufig findet. Branigan führt aus, wie mit dieser Technik die Hermetik der Erzählung aufgebrochen wird (1992, 30f): Das Geschehen ist mehrfach belegt, Motivationen gewinnen an Vielfalt und Farbe und stehen einander in den beiden Ketten unter Umständen entgegen, der Ausgang von Geschichten wird komplexer.

Insofern ist auch nachzuvollziehen, warum die MGM vor der Uraufführung darum gebeten hat, gerade diese Szene aus dem Film herauszunehmen, weil



Die "Hotel-Szene" – Photo: Stiftung Deutsche Kinemathek

die der Versteigerung vorausgehende Szene den Fluß der Handlung nur aufhalte.¹¹ Hitchcocks Entscheidung, sie im Film zu lassen, läßt sich damit begründen, daß es wichtig ist, gegen die narrative Logik des *plots* eine

Gegenstimme zu setzen, die der Folge der Aktionen ihre unerbittliche Konsequenz nimmt (sie zumindest abmildert) und die in der Erzählung schon früh jene psychologisch-erotischen Motive anklingen läßt, die später zum *show-down* führen können (der damit an Wahrscheinlichkeit gewinnt).

Zurück zur Beschreibung des Beispiels: Thornhill müßte eigentlich schon aufgrund der Tatsache, daß sich das von Kendall arrangierte Treffen vor der Stadt als Falle erwiesen hat, an der Integrität seiner Partnerin zweifeln. Doch erst als er im Hotel hört, daß Kaplan schon um sieben abgereist sei, wo doch Kendall noch um neun mit ihm den Treff an der Bushaltestelle arrangiert hatte, ist Thornhill irritiert, ahnt, was geschehen ist. Zufällig sieht er Kendall im selben Hotel, in dem auch Kaplan gewohnt hat (ein Beispiel für die Unwahrscheinlichkeit der Inszenierung, die aber den Fortschritt der Geschichte möglich macht und wohl darum von kaum einem Zuschauer bemerkt oder gar als störend empfunden wird), und sucht sie in ihrem Zimmer auf.

Der Mann ahnt, daß die Frau in das Komplott gegen ihn verwickelt ist; es erklingt aber auch das musikalische Liebesmotiv, als Thornhill ihr Apartment betritt. Der Kontrast der Impulse, der schon in der Exposition der Szene gesetzt wird, bleibt erhalten: Der Dialog ist höchst doppelbödig, changiert zwischen erotischer Anspielung und drohender Gefahr.¹² Es wird

¹¹ Vgl. dazu Taylor 1982, 298. Von einer Schnittauflage betroffen war auch die Szene nach dem vorgetäuschten Attentat, die nur deshalb, weil Hitchcock die künstlerische Kontrolle über den Film hatte, stehenbleiben konnte; vgl. dazu Truffaut 1973, 246f.

¹² Leitch faßt die Szene als einen beiderseitigen Versuch, Kontrolle über den anderen zu erlangen: "Eve attempts to reassert her maternal control over Thornhill by telling him, 'You're a big boy now,' but Thornhill wants to define their relationship in other terms: 'Now, let's see. What could a man do with his clothes off for twenty minutes?'" (1991, 213). NORTH BY NORTHWEST ist in der Interpretation Leitchs auch eine "Sozialisationsgeschichte", in der Thornhill vom pubertierenden in einen erwachsenen Mann transformiert wird. Entsprechend nimmt Leitch die erotische Initiativität Thornhills als Hinweis darauf, daß Thornhill nun "reifefähig" (*able to mature*, vgl. *ibid.*, 213f) sei und so die Voraussetzungen dafür erbringen könne, heil und erwachsen geworden aus der Geschichte herauszukommen. Allein aus der Tatsache, daß der Mann bereit ist,

in der nonchalanten Art, wie Thornhill die Aktionen Kendalls beobachtet, deutlich, daß er die Situation unter Kontrolle hat und sich der Frau bedient, um an die eigentlichen Gegenspieler heranzukommen. Eigentümlich bleibt aber, daß der erotische Impuls zwischen den beiden Akteuren dennoch dominant bleibt – dies mag auch ein Hinweis auf den komödiantischen Tonfall sein, in dem der ganze Film erzählt ist, ein Vorverweis auf das *happy ending*: Weil die erotische Anziehung der Frau als ein Handlungsimpuls gesetzt wird, der stärker ist als die Beziehungen, die sich aus der narrativen Verwicklung ableiteten, und weil ihre Bereitschaft, sich auf den Flirt einzulassen, die Unbedingtheit und Ernsthaftigkeit ihres Böse-Seins zweifelhaft erscheinen läßt. Natürlich muß man die Entwicklung der Beziehung stärker dynamisieren, weil die Deutlichkeit einer "wahren Beziehung" hier noch gar nicht erreicht ist. Kendall handelt als Intrigantin, der Flirt ist unverbindlich und oberflächlich; er gehört zur Verschwörung und bedroht den Helden auf höchst intime Weise, weil er ihn ernster nehmen könnte als er ist. Ein Flirt impliziert keine Beziehung. Kendalls Beziehung zu Thornhill ist darum ungeklärt und läßt sich durchaus als kalte, dem Plan der Spione folgende Verführung interpretieren. Erst später wird ein anderes Zeichen der Liebe gegen die Zweifelhafteigkeit dessen gesetzt, was in der Entwicklung der Geschichte jetzt erreicht ist – Kendalls "Du mußt mich vergessen" warnt den Verführten vor der Gefahr, die mit der Frau verbunden ist, und zeugt paradoxerweise zugleich von ihrer Zuneigung.

Die erotische Attraktion wird so *gegen* die narrativen Funktionsrollen gesetzt, eine Gegenübersetzung, die dem narrativen Konflikt einiges an Schärfe nimmt und in der Struktur des Textes zu einer eigenartigen Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ebenen führt. Würde die Figur strikt ihrer narrativen Funktion folgend handeln, wäre eine spielerische Interaktion der Personen nicht möglich.¹³ Eine derartige Entwicklung nähme dem Problem-

seine Hosen auszuziehen, ließe sich eine Spekulation über die erotischen Untertöne des Geschehens ableiten – verbunden mit der Tatsache, daß auch dieses nur vorgeblich geschieht und die Voraussetzungen dafür schafft, daß die Frau sich verrät und Thornhill auf die Spur der Hintermänner bringt. Es sei allerdings darauf hingewiesen, daß die Szene komplexer ist – das Kindheitsthema wird von Thornhill eingeführt ("When I was a little boy I wouldn't even let my mother undress me"), Kendalls Einwurf "You're a big boy now" antwortet darauf – und es darf bezweifelt werden, ob es Kendall ausschließlich um mütterliche Kontrolle geht.

¹³ Beispiele für eine rigorose Ausübung der Funktionsrolle finden sich erst in Filmen, die wesentlich später entstanden sind und in denen die Trennung des

raum, den der Film aufspannt, die Möglichkeit, die erotische Verstrickung gegen den *plot* im engeren Sinne auszuspielen: Dann ginge es ums Ganze, Rücksichten spielten keine Rolle, der Mörder wäre nur durch Gewalt zum Halten zu bringen. Das ist in *NORTH BY NORTHWEST* anders, und dazu ist die Szene zwischen den Geschehnissen am Maisfeld und der Versteigerung von größter Bedeutung.

Die Versteigerungsszene

Die Loyalität Eve Kendalls bleibt auch in der Initialphase der folgenden Versteigerungsszene das dominierende Thema. Nach einer Einstellung, die Thornhill beim Betreten des Auktionshauses zeigt, wird die Szene eröffnet mit einer Großaufnahme auf den Nacken der Frau. Vandamms Hand liebkost die Haut, bevor sich die Hand um den Nacken schließt, eine Bewegung, die unverkennbar einen Besitzanspruch ausdrückt und eine latente Gewaltanwendung einschließt. Die Kamera fährt und schwenkt zurück, bis sie Thornhill am Eingang der Auktionshalle zeigt, und man sieht, daß Vandamm, Kendall und Leonard eine Dreiergruppe bilden, die vom Gros der Besucher abgesetzt ist. Thornhill tritt zu der Gruppe hinzu. Die folgende Dialogsequenz ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

(1) Die Frau ist Anlaß und Gegenstand des Streits; ihre Position im Personengefüge verändert sich im Verlauf der Situation – wenn Vandamm in einer sehr langsamen Bewegung seine Hand von ihrer Schulter löst, ist dieses lesbar als eine Ausdrucksbewegung, in der Mißtrauen und Distanz erkennbar wird.

(2) Zwei Männer, die um eine Frau streiten – ein erster Eindruck, der trügt. Denn es handelt sich gar nicht um eine Drei-, sondern um eine Vier-Personen-Beziehung, und es ist nicht allein der Kampf der Männer um die Frau, um den es geht. Der Wortwechsel zwischen Thornhill und Vandamm ist

Sexuellen und der verbindlichen Beziehung schon vollzogen ist – eine Trennung, die die Sozialgeschichte der Sexualität nach 1960 ganz wesentlich ausmacht. Ein Beispiel aus dem Genre des Politthrillers, dem gelegentlich auch *NORTH BY NORTHWEST* zugerechnet wird, ist *THE DAY OF THE JACKAL* (Großbritannien/Frankreich 1972, Fred Zinnemann), in dem der Attentäter-Held eine Frau umbringt, obwohl sie ihm geholfen und sogar eine Liebesnacht mit ihm verbracht hat. In *EYE OF THE NEEDLE* (Großbritannien 1980, Richard Marquand) dagegen tötet der Agent-Held die Frau nicht und gerät dadurch in ein tödliches Dilemma.

ikonographisch so realisiert, daß Leonard, der Assistent Vandamms, immer mit im Bild ist. Drei Personen (Vandamm, Thornhill und der Assistent) sind an der Interaktion (vor allem an den Blickkontakten ablesbar) beteiligt, nicht zwei.

(3) Eve Kendall ist in diesen Aufnahmen ganz und gar vergegenständlicht, dezentriert und passivisiert. Sie ist auch ikonographisch isoliert – nur schräg von oben zu erkennen, an den linken unteren Bildrand gedrängt.



Die "Versteigerungs-Szene" – Photo: Stiftung Deutsche Kinemathek

Dialog und Inszenierung kreisen um drei Themen:

(1) Das erste ist die Frage, *ob Kendall loyal ist* und auf wessen Seite sie steht. Die Frage ist für den Zuschauer nicht in erotischer Hinsicht zu stellen, sondern auch mit Blick auf ihre Sicherheit in der Nähe und Abhängigkeit Vandamms. Das Mißtrauen, das Vandamm beschleicht (und das in einer Großaufnahme eigens ausgestellt ist), kann möglicherweise eine tödliche Gefahr für die Frau bedeuten. Wie gewaltbereit Vandamm ist, hat der Film ja schon deutlich unter Beweis gestellt. Noch weiß der Zuschauer nicht, daß Kendall eine Undercover-Agentin ist: Aber allein die Tatsache,

daß Kendall in große Gefahr gerät, weil es Thornhill gelungen ist, ihr den Treffpunkt zu entlocken, markiert sie als Opfer und mobilisiert die Sympathien des Zuschauers.

(2) Das zweite ist die *Gefahr*, in der Thornhill steht – er bezichtigt Vandamm, Mordabsichten zu haben, und Vandamm bestätigt indirekt. Als sich Leonard aus der Gruppe löst, schnappt die Falle zu, die Gefahr, in der Thornhill schwebt, wird nun ganz zum Zentrum der Inszenierung. Allerdings ist der Gefahrenimpuls, der in dieser Entwicklung steckt, abgemildert durch eine Insertaufnahme des Professors, der der CIA-Vorgesetzte Kendalls und der Erfinder der Kaplan-Schimäre ist (dargestellt von Leo G. Carroll). Zwar hat man ihn schon lange vorher gesehen, in einer Sitzung der CIA-Arbeitsgruppe, in der der Professor Thornhill zum Mord durch die feindlichen Agenten freigegeben hat – aber daß er nun tatsächlich am Ort des Geschehens auftaucht, zeigt, daß sich die Lage verändert hat. Die Anwesenheit des Professors ist also durchaus als Rückversicherung Thornhills zu lesen.

(3) Das dritte schließlich ist die *Versteigerung*, an der Vandamm und Leonard teilnehmen, als sie für eine kleine Statue mitbieten – Gelegenheit für Thornhill, Kendall ganz und gar zum Objekt zu machen, er bezeichnet sie süffisant als "kleine Statue, die teuer genug gewesen", die dabei aber dennoch jeden Dollar wert sei, den sie gekostet habe.

Die drei Ebenen der Inszenierung – das Narrative, die Entwicklung des Personengefüges und schließlich das Situative – werden im Dialog verschmolzen, die visuelle Umsetzung tut ein übriges, akzentuiert von sich aus die Brüche und Konflikte zwischen den Ebenen.

Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen

Die Koordination von Szene und Gesamttext wird zuallererst durch die narrative Struktur hergestellt. Sie bildet den umgreifenden Rahmen, in dem auch kataphorische Zeigehandlungen oder narrativ wirksame Handlungen und Interaktionen wie Ankündigungen, Prophezeiungen, Versprechungen und Drohungen lokalisiert sind, die die Szenengrenzen häufig überschrei-

ten.¹⁴ Sie bildet zugleich die Folie für "*Hintergrundthemen*", deren narrativer Wert sich häufig erst im Gesamtrahmen der Geschichte erfassen läßt.¹⁵

In *NORTH BY NORTHWEST* wird z.B. ein hintergründiger Diskurs über die *Kontrolle des Geschehens* geführt. Nicht alle Details, die in einer Szene ausgebreitet werden, sind für szenisches Verstehen zentral. Hintergrundthemen sind oft in der situativen Peripherie artikuliert, sie können z.B. mit *cut-aways* dargestellt werden (vom Zentrum wird abgelenkt, Zeit kann verstreichen, ein Themenwechsel kann vorgenommen werden – die Funktionen der *cut-aways* sind vielfältig). Ein Beispiel ist die Insertaufnahme des Professors. Seine Anwesenheit ist für das unmittelbare Verständnis der Sequenz unwichtig, obwohl es den Modus und die Intensität der Gefahr in der ganzen Geschichte modifiziert – denn die Gefahr für Thornhill wird dadurch etwas zurückgenommen, das Geschehen steht unter Beobachtung und ist tendenziell immer unter Kontrolle. Am Ende der Szene wird der Professor denn auch aktiv, veranlaßt eine Begegnung mit Thornhill am Flugplatz, bei der er ihn (und den Zuschauer) über die wahren Hintergründe der Geschichte aufklärt. Es gibt also die ganze Zeit über eine (zweifelhaft-väterliche) Instanz im Hintergrund, die das Geschehen überwacht und die am Ende gar als *deus ex machina* das Paar am Mount Rushmore retten kann.

Unnötig zu sagen, daß der Professor auf viel umfassendere ideologisch-politische Rahmen verweist, die in einer ideologiekritischen Untersuchung ganz in den Vordergrund treten könnten – er markiert als Repräsentant der "inneren Sicherheit" oder der "Binnenkontrolle" der amerikanischen Gesellschaft eine eminent bedeutsame Position in einer Konstellation, die *expressis verbis* dem Kalten Krieg zugeordnet ist. Die Motivation und die handlungsfunktionelle Beschreibung des Professors verdient allerdings eigene Aufmerksamkeit, weil er erst am Ende jene paternalistisch-beschützenden Züge erhält, die man zu generalisieren so bereit ist. Zunächst war er bereit, Thornhill in größte Gefahr zu bringen oder gar zu opfern, um seinen eigenen Undercover-Agenten nicht zu gefährden. Nun zeigt sich der 'Patient'

¹⁴ Vgl. dazu meine eigenen Ausführungen zur Rolle von Kataphora in der Spannungsdramaturgie (Wulff 1996).

¹⁵ Eine weitere suprasegmentale Ebene ist die "Motivebene", die Peter Wuss als "perzeptive Struktur" des Textes bezeichnet hat, darauf Bezug nehmend, daß Motivstrukturen oft unterhalb der Bewußtseinsschwelle liegen und meist nur Geltung für den besonderen Text haben; vgl. dazu Wuss 1993, 53ff, passim. Von der Untersuchung dieser Strukturebene will ich hier absehen.

aber überlebensfähig und widerständig und kann möglicherweise den Plan der Gegenspionage gefährden – insofern ist höchste Wachsamkeit geboten, um den unkalkulierbaren Zufallsagenten gegebenenfalls schnell ausschalten zu können. Ob der Professor also "Schutzfigur" des Helden angelegt und eingeführt ist, darf mit gutem Grund bezweifelt werden, zumal auch Thornhill Zweifel an der Loyalität und Verantwortlichkeit der CIA resp. des Professors haben muß. Insofern ist Leitch durchaus zuzustimmen, der den Augenblick am Ende der Auktionsszene, in dem der Professor sich Thornhill zu erkennen gibt, als "the film's most economical deflation of an authoritarian threat into comic paranoia" bezeichnet, indem "the faceless figure of authority turns out to be just another impatient father" (1991, 213).

Szene und Situation

Noch einmal zur Klärung: Szenen umfassen resp. realisieren gleichzeitig narrative und situative Aspekte. Ein einfaches Beispiel aus der Versteigerungsszene sind die regelmäßig aktualisierten Einstellungen auf die beiden Verfolger-Killer, die Ausgang und Bühne kontrollieren und so dem Helden eine Flucht unmöglich machen. Zum einen stellen die Bilder unter Beweis, daß der Held in der Falle sitzt, weil äußerst gefährliche Verbrecher-Spione sich in seiner unmittelbaren Nähe befinden (insofern gehören sie in den Funktionskreis der Narration); zum anderen zeigen sie gefährliche Akteure, die nicht handeln können, weil sie in der Öffentlichkeit und unter Beobachtung stehen (und gehören so eher dem Aspekt des Situativen zugerechnet). Die Szene inszeniert die gegebene Lage, indem sie Bilder solcher Elemente ausstellt, die *in doppelter Bindung* stehen, einerseits die narrative Verstrickung, andererseits die situative Kontrolle der Akteure betreffend.

Das Narrative und das Situative, das ich bis hier als Bezugsrahmen der Szene bestimmt hatte, bilden ein *Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis* aus. Je nach Kontext steht mehr das eine oder das andere im Brennpunkt des erzählerischen Interesses. Der "enunziatorische Fokus" kann sich auch verschieben, und gerade dafür ist die Versteigerungsszene ein schönes Beispiel. Sie läßt sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen:

(1) die *Orientierungsphase*, in der der Held zunächst einmal auf seine Auseinandersetzung mit der Frau-Verräterin konzentriert ist; dabei wird das Personen- und Rollengefüge neu formiert (dazu hatte ich oben schon einiges gesagt); diese Transformation ist dann abgeschlossen, wenn der Held schließlich erkennt, wer ihm die Falle gestellt hat, in die er gelaufen ist. Die Geschehnisse dieser Phase gehören primär zum Funktionskreis des Narrati-

ven, die Situation selbst hat dagegen noch kaum einen Eigenwert. Die Konfrontation des Heldenpaares könnte man in eine andere Umgebungssituation verlagern, in ein Café, eine Vernissage oder auch einen öffentlichen Vortrag – und man bräuchte nicht einmal den Dialog nennenswert zu verändern.

(2) In der nun folgenden *Provokationsphase* tritt dagegen das Spezifische der Situation in den Vordergrund: Thornhill faßt einen Plan, der die Flucht aus der Falle vorbereiten und ermöglichen soll, indem er sich ganz auf die institutionellen und personellen Gegebenheiten der Situation einläßt, sie für den "Plan", den er verfolgt, nutzt. Auf diese Phase der Szene werde ich mich im folgenden ganz besonders konzentrieren.

(3) Die *Eskalierungs- bzw. Lösungsphase* am Schluß der Sequenz schließlich bringt das Situative wieder zum Narrativen zurück. Allein die Verlagerung des erzählerischen Interesses macht es nötig, den Schluß als eigene Phase auszuweisen, endet doch hier ein – durchaus komödiantischer – Ausflug in eine situative Struktur hinein, die mit der eigentlichen Geschichte des Films so gar nichts zu tun hat.¹⁶

Narration, Szene, Szenario

Im besonderen Fall der Versteigerungsszene, die ja eine hohe innere Dichte hat und sehr schroff gegen den Kontext abgesetzt ist (was auch mit der Institutionalität der Situation begründet werden kann), bietet es sich an, die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die situativen Momente an der Szene zu lenken. Das Bild von der "Dichte" der Situation hat auch damit zu tun, daß die Szene ein *Handlungsszenario* aufbaut, das ganz in den Vordergrund der Inszenierung tritt und nicht allgemeiner Hintergrund der Handlung bleibt wie viele andere Szenarien im Film. Die Tatsache, daß jemand sich in einem Restaurant oder in einem Supermarkt befindet, ist in zahllosen Filmszenen als ein situativer Unterboden genutzt und selbst oft kein Thema der Darstellung. Das ist in der Versteigerungsszene anders, hier tritt das Szenario ganz in den Mittelpunkt des Interesses – weil der Protagonist sich der inneren Regeln der Situation bedient, um ein narratives Problem zu lösen. Die Regelverletzungen, die Thornhill begeht, lassen sich mit einer

¹⁶ Ich will hier nicht diskutieren, wie die Entwicklung der Szene mit dem Image Cary Grants koordiniert ist: Denn in einer Komödie *muß* dieser komische Szenen haben!

Terminologie genauer beschreiben, die von der Tatsache absieht, daß wir uns in der fingierten Realität eines Spielfilms befinden. Auch kann das Rezeptionsverhältnis von Zuschauer, dargestellter Situation und handelnden Akteuren sehr viel klarer gefaßt werden, wenn das implizite Wissen über Regeln und Normen, das einer Situation wie einer Kunstauktion innewohnt, offengelegt ist. Und ein metanarratives Wissen ist auch noch im Spiel: Der Zuschauer darf in der Mitte des Films erwarten, daß der Protagonist der Falle entkommt (damit der Film weitergehen kann)!

Das Zusammenspiel der Ebenen, auf denen ein Film einen Inhalt, eine Geschichte artikuliert, wird so greifbar. So entsteht eine Schichtung von Kontexten, die in einer filmischen Szene gleichzeitig berührt werden und in gleichem Sinne als Bestimmungen der Szene gelten:

(1) Als allererstes ist die *Narration* ein umgreifender Rahmen, als diejenige Struktur, die den Zusammenhang der Erzählung, die kausale Verbindung zwischen einzelnen Szenen, die Geschlossenheit der Geschichte fundiert (die Handlung wird zuerst wiedergegeben, wenn in Zusammenfassungen die Essenz der Geschichte eines Films wiedergegeben werden soll).

(2) In engem Zusammenhang mit der narrativen Struktur steht die *Figurenkonstellation* und deren Entwicklung. Sie bildet die zweite textumgreifende Klammer, in der die Dynamik der Geschichte fundiert ist. Figurenkonstellationen sind oft mit den narrativen Funktionsrollen (Prot- und Antagonist, Helfer usw.) korealisiert, folgen darüber hinaus aber einer eigenen Entwicklungsdynamik und stehen unter Umständen sogar im Kontrast zu den Handlungsrollen.

(3) Die Elaboration der narrativen Struktur und der Konstellationen erfolgt meist *szenisch*. Die Szene ist eine Realisierungseinheit der Gesamt-Erzählung, sie dient primär dazu, die Erzählung und die Entwicklung des Figurengefüges zu entfalten, zu manifestieren, konkret und anschaulich zu machen. *Mise-en-scène* ist die Kunst, eine *Narration* zu *situationalisieren*. Sie muß vermitteln zwischen der Aufgabe, sowohl die Geschichte zu erzählen und zugleich das Handeln von Prot- und Antagonisten in sozialen Situationen zu manifestieren. Eine Szene sich außerhalb des Rahmens der Geschichte vorzustellen, ist ebenso seltsam wie davon abzusehen, daß handelnde Menschen in einem sozial-symbolischen Ambiente von Institutionen, Normen, Regeln und anderem stehen.

(4) Ein *Szenario* ist eine typifizierte, oft institutionelle Situation und umfaßt deren Verlaufsschemata, das Rollensystem, die internen normativen Absprachen.¹⁷

Der *Zuschauer* bildet in all dem eine vermittelnde Größe – mit seinem alltäglichen Wissen über die inneren Dimensionen von Handlungswirklichkeiten spielt der Film schließlich immer. So, wie ein Schnappschuß-Photo den Betrachter auf die Szene verweist, in der es entstanden ist, und sogar bei einem Betrachter, der am vorphotographischen Geschehen nicht teilgenommen hat, eine Vorstellung jener Szene induzieren kann, wird auch die filmisch aufgelöste Szene vom Zuschauer zu jener vorfilmischen Einheit integriert, in der man sich orientieren kann und die man als sinntragende Einheit bzw. als Rahmen des Handelns verstehen kann. Die Rezeption von Filmen, in denen Szenen auf Situationen verweisen, transformiert Szenisches in Situatives. Die Verstehenstätigkeit versucht, das zu greifen und im Griff zu behalten, das dazu beiträgt, die Situation als umgreifende und sinngebende Einheit des Handelns der abgebildeten Personen zu konstituieren (ähnlich De Landa 1984, 111f). Die "*Semantik einer Szene*" basiert also darauf, ein Gefüge von Bezügen sowohl in den übergeordneten narrativen und thematischen Kontext hinein wie auch auf ein Modell situativer Beziehungen und Prozesse aufzubauen.

Die Szene ist also eine Komposition, die mit einem *doppelten Kontext* verbunden ist. Der "äußere" Kontext ist die umgreifende Geschichte, die *story*, das besondere Gefüge von Themen, die dazugehörige expositionelle Strategie und das Genre, dem der Film zugehört. Der "innere" Kontext dagegen ist der situative Ablauf, der einer eigenen Logik folgt und den Prinzipien abgelautet ist, die auch alltäglichen Situationen zugrundeliegen. Es wäre aber fatal, daraus zu schließen, daß die Soziologie die einzigen Beschreibungsinstrumentarien liefern könnte – innerer und äußerer Kontext sind eng miteinander verbunden, und es gibt massive Abhängigkeiten zwischen

¹⁷ Eine derartige Vorstellung von *Szenario* als einer aus dem visuellen Angebot abgeleiteten Vorstellung habe ich mit Ludger Kaczmarek und Peter Ohler zur Beschreibung der Tableaus von Derek Jarman's Film WITTGENSTEIN anzuwenden versucht: "Das Szenario ist das kognitive Komplement, das durch das Bild bzw. eine analytische Kombination von Elementen, die das Bild zeigt, aufgerufen wird" (1995 [Ms. S. 14]). An dem Beispiel des Jarman-Films läßt sich zeigen, daß manchmal filmische Szenen als Kombination mehrerer Szenarien lesbar sind – was im Falle von Jarman's Film, der "emblematische Topikalität" als poetisches Prinzip verfolgt, kaum verwundern kann.

beiden. Insbesondere die möglichen Handlungswelten der Genres greifen sehr intensiv in die Möglichkeiten des Situativen ein – Rollenmodelle und Ehrvorstellungen, Kodizes von Pflicht, historische Klassen- und Kastenzugehörigkeiten usw. "Szenen-Semantik" ist kein Sujet der Soziologie, heißt das, wenngleich die soziologische Situations-Analyse eine wichtige Zulieferfunktion für den Filmwissenschaftler hat.¹⁸

Literatur

- Bordwell, David (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- / Thompson, Kristin (1997) *Film Art. An Introduction*. 5th ed. New York [...]: McGraw-Hill.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Brill, Lesley (1988) *The Hitchcockian Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. New York: Princeton University Press.
- Cavell, Stanley (1986) NORTH BY NORTHWEST. In: *A Hitchcock Reader*. Ed. by Marshall Deutelbaum & Leland Poague. Ames, Iowa: Iowa State University, S. 249-264.
- De Landa, Manuel (1984) Wittgenstein at the Movies. In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. O.O.: University Publications of America/Los Angeles: The American Film Institute, S. 108-119.
- Elling, Elmar / Möller, Karl-Diemar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzählttexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 280-297.
- Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Jendricke, Bernhard (1993) *Alfred Hitchcock*. Reinbek: Rowohlt.
- Laing, Ronald D. / Phillipson, H[erbert] / Lee, A. R[ussell] (1971) *Interpersonelle Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leitch, Thomas M. (1991) *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens/London: University of Georgia Press.
- Müller, Gottfried (1962) *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*. 7. Aufl. Würzburg: Triltsch.

¹⁸ Ich habe das Prinzip der *Situationalität* in mehreren verschiedenen Kontexten vorgeschlagen, um die verschiedenen Sinnhorizonte beschreibbar zu machen, die insbesondere in der Formenwelt der Fernsehunterhaltung aktiviert werden. Vgl. meine Analyse der Maisfeldszene aus NORTH BY NORTHWEST als ein Beispiel für eine "situationale Analyse" (1994).

- Möller, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.
- Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Vlg.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne.
- Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion.
- Wulff, Hans J. (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185-205.
- (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.
- (1996) Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.
- (1997) Attribution, Consistance, Caractère: Problèmes de perception des personnages de cinéma. In: *Iris*, 24, 1997, S. 15-32.
- / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jamans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), 1.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma.

Peter Wuss

Originalität und Stil

Zu einigen Anregungen der Formalen Schule für die Analyse von Film-Stilen

I. Filmgeschichte als Stilgeschichte

Zu den notwendigen Schritten bei der Weiterentwicklung des filmhistorischen Denkens gehört die Ausarbeitung einer Stilgeschichte. Filmgeschichte läßt sich ja auch als Stilgeschichte sehen und über die Ausprägung unterschiedlicher Stilistiken studieren, deren Veränderungen man durch die Zeiten verfolgen kann. Prominente Gruppenstile wie der deutsche Film-expressionismus, der sowjetrussische Montagefilm oder der italienische Neorealismus haben sich seit langem für populäre Übersichtsdarstellungen angeboten. Der Umgang mit ihnen hat sogar zu einem gewissen filmhistorischen Postkartentourismus geführt, denn der Zuwachs an Anschaulichkeit und Überschaubarkeit entsprechender Publikationen brachte keineswegs automatisch mehr Genauigkeit der Argumentation mit sich. Um Stilgeschichte schreiben zu können, bedarf es offenbar differenzierter theoretisch-methodologischer Anstrengungen. Was macht das Wesen eines Stils aus? Wie beschreibt man ihn und erklärt sein Zustandekommen? Wie markiert man stilistische Verschiebungen, und welchen Regelmäßigkeiten folgt die Stilentwicklung dabei? Welche Erkenntnisse vermag Stilanalyse in die Filmwissenschaft einzubringen, und wo greift sie zu kurz? Solche und ähnliche elementare Fragen sind keineswegs leicht zu beantworten und zwingen oft dazu, sich den theoretischen und methodologischen Grundproblemen der Filmwissenschaft neu zu stellen. Dabei wird man aber an Überlegungen anknüpfen können, die erstaunlich weit zurückliegen - an die Gedanken der Russischen Formalen Schule aus den 20er Jahren.

Im folgenden möchte ich einige dieser Ideen in Erinnerung bringen und dabei zeigen, daß wichtige Vorstellungen von damals bis heute tragfähig geblieben sind und daß man sie weiterführen kann, wenn es um die theoretische Fundierung stilgeschichtlicher Analyseverfahren geht, etwa um die Beschreibung von Gruppenstilen.

II. Originalität als Axiom

Im Jahr 1927 unternahmen die russischen Literaturwissenschaftler Ejchenbaum, Šklovskij und Tynjanov einen gemeinsamen Ausflug in die Filmtheorie, der zu dem Sammelband *Poetik des Films* (vgl. Beilenhoff 1974) führte. Dieser filmtheoretische Ansatz, der auch Probleme der Filmstilistik berührt, hat bei aller Skizzenhaftigkeit den Vorzug, fest in ein ästhetisches Gesamtkonzept eingebunden zu sein, das Kunstproduktion ebenso wie Kunstwirkung umfaßte. Bis heute hat dieses Konzept an Fruchtbarkeit nicht verloren, auch nicht an theoretischer Eleganz. Die Filmwissenschaft der Gegenwart – und nicht nur sie – schlägt sich mit dem Widerspruch herum, einerseits bei der Analyse von Kunstprozessen die dort empfundenen Gestaltzusammenhänge unerbittlich als Strukturen von relativer Stabilität fixieren zu müssen, andererseits aber mit der Anerkennung der Kreativität von Kunst auch einen beständigen Strukturwandel in Rechnung zu ziehen. Nur zu leicht wird die Betrachtung dann einseitig, und die Dialektik gerät aus dem Blickfeld. Die Formale Schule indes stellte sich dem Widerspruch frontal. Sie ging sogar dazu über, ihn zu instrumentalisieren und zur methodischen Triebfeder des Analysevorgangs zu machen.

Unter dem Leitbegriff des *ostranenie*¹ etablierte sie einen Forschungsansatz, der die Originalität als Axiom setzte und die künstlerischen Strukturangebote generell danach befragte, inwiefern sie dem Innovationsprinzip unterstellt werden könnten. Ausgangspunkt für das Verfahren waren die Beobachtung und das immer genauere Verständnis von "Differenzqualitäten" der künstlerischen Gestaltung, verkoppelt mit entsprechenden "Differenzempfindungen" innerhalb der ästhetischen Rezeption. Schon von Broder Christiansen, aus dessen *Philosophie der Kunst* (1909, 118ff) das Begriffspaar stammt, wurden viele Spielarten davon auf essayistische Weise besprochen. Die Vertreter der Formalen Schule haben – unter sehr vorsichtiger Nutzung beider Termini (vgl. Šklovskij 1988, 51) – das dahinter stehende Prinzip indes radikal auf allen Ebenen der Kunstuntersuchung in Anwendung gebracht und damit zum Kern eines Paradigmas aufgewertet.

Viktor Šklovskij (1988, 13ff), der die entscheidende ästhetische Funktion von Kunst im *priëm ostranenia* erblickte, einer Art Verfremdungsleistung, die den Automatismus der Wahrnehmung zerstören hilft, hielt sich dabei zunächst vornehmlich an Differenzqualitäten und -empfindungen, die sich

¹ Zur Begriffsbildung vgl. Kessler 1996.

an singulären Werkstrukturen zeigten, am schillernden Einzelfall. Jurij Tynjanov (1988, 441f), der sich für die Ablösung von Genres im Rahmen einer literarischen Evolution interessierte, heftete sein Augenmerk auf Differenzqualitäten zwischen ganzen Form-Systemen, Reihen genannt, und nahm damit gleichsam einen Formationstanz künstlerischer Gruppen-Phänomene durch die Zeiten ins Visier. Boris Ejchenbaum (1974, 15ff) schließlich zeigte am Aufkommen gattungsspezifischer Synkretisierungstendenzen des Films, wie sich neuartige Differenzqualitäten innerhalb des großräumigen Geschehens eines ganzen kulturellen Kosmos herausbildeten, ähnlich dem Vorgang, der von späteren Autoren als Verlassen der Gutenberg-Galaxis apostrophiert wurde (vgl. Wuss 1990b, 191ff).

So ist es nicht verwunderlich, daß das gleiche Grundverfahren auch im Zusammenhang mit Stilproblemen des Films zur Anwendung kam. Grundsätzlich sind ja Differenzqualitäten stilistischer Art besonders evident, haben sich doch manche Kunststile gerade über provokante Differenzempfindungen bei Zuschauern und Kritikern etabliert, so daß laut Gombrich (1992, 148) viele gängige Stilbegriffe der Kunsthistoriker ihre Karriere sogar als Schimpfworte begannen.

III. Stil als System

Eine Definition des Stil-Begriffs bietet der Sammelband zum Film nicht an, und er recurriert dabei auch nicht wie in anderen Fällen auf ein Verständnis, wie es Tomaševskijs *Poetika* (1925) für zahlreiche literaturwissenschaftliche Termini festgeschrieben hatte, fehlt er doch dort sogar im Sachregister. Vermutlich dachten die Formalisten über Stil ähnlich wie über Kunst, die nach Tynjanov überhaupt keine Definition brauche; "sie bedarf nur einer der Untersuchung" (1974, 44). Im Rahmen einer solchen Untersuchung machten die russischen Formalisten sehr präzise Vorstellungen über die Konstituenten und Funktionen von Stil geltend und gingen diesen nach. Der morphologische Terminus "Stil" wird von ihnen analog zu "Gattung" oder "Genre" auf Ganzheiten von relativer Stabilität bezogen, also auf Systeme, die über ihre Funktionen und Strukturen erfaßbar sind. Tynjanov vertrat die Ansicht, daß sich die Evolution der Literatur nur erforschen ließe, wenn man die Literatur als Reihe oder System betrachte, welches mit anderen Reihen und Systemen, durch die es bedingt sei, in Korrelation stehe (vgl. Tynjanov 1988, 459f). Sein Vorgehen wurde später mit Recht als "evolutionäre Systemologie" bezeichnet (Markov 1986, 181), die bereits in die Ära der Systemforschung falle (vgl. Ivanov 1986, 173 ff). Auch das

Nachdenken über Stilprobleme des Films ging von unterschiedlichen Stil-Systemen aus, die eine gewisse Stabilität gewinnen können, diese zeitweilig aufrechterhalten und damit bestimmte Gestaltungsweisen zur Norm machen, später aber ihre Resistenz gegenüber Störungen verlieren, Verschiebungen zulassen und zerfallen oder in anderen Stilsystemen aufgehen.

Das ästhetische Grundverständnis der Formalisten, demzufolge Kunst das Vorhandensein von Originalität impliziert, also über Differenzqualitäten etwas Neues, bisher nicht oder jedenfalls so nicht Dagewesenes in die kulturelle Kommunikation einbringt, konnte in den 20er Jahren bereits auf eine gewisse Denktradition zurückblicken, hatten sich doch schon die mit dem Manierismus entstandenen modernen Kunsttheorien und Ästhetiken das Kriterium der Neuheit zu eigen gemacht (vgl. Eco 1989, 301). Gumprecht (1986, 752) wies indes darauf hin, daß im 19. Jahrhundert ästhetische Originalität zunächst noch als Nebeneffekt des Individualstils aufgefaßt wurde. Indem die Formale Schule die Generalisierung des Innovationsmoments mit Systemdenken verband, ergab sich ein neues Konzept, das auch methodische Konsequenzen für die Analyse von Gruppenstilen hatte. Zum einen wurde Originalität nun über strukturelle Beschreibungen empirisch erfassbar, zum anderen der Erneuerungszwang der Kunst als eine Gesetzmäßigkeit verstanden, welche die Entwicklung umfassender kunsthistorischer Prozesse dirigierte, und zwar auf eine Weise, die dort gleichermaßen Phasen von Kontinuität und Diskontinuität zuließ. Sorgte die veranschlagte Differenzqualität eines Artefakts grundsätzlich dafür, daß innerhalb dieser Prozesse ein Veränderungspotential entstand, so machte das Systemdenken erklärbar, daß sich dieses Potential nicht nur singulär und sukzessive, sondern gelegentlich auch als übergreifendes Gestalt- und Wirkungskonzept durchsetzen konnte, als Wandel von Gruppenstilen. Dieser markiert die Qualitätssprünge einer Entwicklung, die zudem in unterschiedliche Richtungen verlaufen kann und sich keineswegs linear vollziehen muß. Die zur Norm künstlerischer Funktionsweise erhobene Originalität gewann damit gleichermaßen an empirischer Überzeugungskraft wie an Flexibilität. Auch an Unfaßbarkeit: Das Genialische im Kunstprozeß wurde nicht zum Haustier im Käfig.

Seinerzeit dürfte auch von Belang gewesen sein, daß die Qualitätssprünge der Kunstentwicklung damit eine bestimmte Eigendynamik zugesprochen erhielten und nicht nur als automatischer Nachvollzug sozialer Revolutionen oder markanter gesellschaftlicher Veränderungen erschienen, wie dies vereinfachende Widerspiegelungskonzepte der zeitgenössischen marxistischen Ästhetik nahelegten. Die Anerkennung einer Dialektik von Originali-

tätswang der Kunstäußerung und Systemcharakter der Gestaltung trug auf diese Weise zur methodischen Begründung einer funktionalen Strukturanalyse dynamischer Prozesse innerhalb der historischen Kunstentwicklung bei. Dies erleichterte den Übergang der Formalen Schule von einer struktural betonten synchronischen zur geschichtsrelevanten diachronischen Darstellung der Kunst, einen Perspektivwechsel, dem seinerzeit die ernste Sorge von Tynjanov und Jakobson (1993, 64) galt.

Man begreift manche theoretischen Anstrengungen von damals vielleicht besser, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es inzwischen eine Reihe von Versuchen gegeben hat, zu einer regelrechten Formalisierung und Quantifizierung des innovativen Moments zu gelangen. So etwa in den informationsästhetischen Konzepten eines Max Bense (1954-60) oder Abraham Moles (1958) an der Schwelle der 60er Jahre. Die informationstheoretischen Modellbildungen zur Darstellung der künstlerischen Originalität sind insofern gescheitert, als Information zwar hermeneutisch als "Idee einer möglichen Maßbestimmung für Originalität" (Bense 1960, IV, 15) interpretiert werden konnte, sich aber aus vielen Gründen dennoch nicht exakt als übertragene Informationsmenge bestimmen ließ. Die theoretische Domestizierung der Originalität blieb damit aus. Doch der Informationsverarbeitungsansatz als solcher war für die späteren Kunstdebatten von großem Nutzen,² und er hat eine Heuristik vorbereitet, die von einem komparativen Begriff der Information, welcher begründete Vergleiche von einem Mehr oder Weniger an Differenzqualität zuließ, zu einem Verfahren führte, dergleichen im Rahmen der kognitiven Psychologie als Schemaabweichung zu

² Bei einer informationstheoretischen Modellierung ist es sinnvoll, vom statistischen Informationsbegriff abzugehen und sich dem algorithmischen Ansatz Kolmogorovs (1960) anzuschließen, wonach die Informationsmenge aus der Länge des Programms einer Umformung ermittelt wird. Die Idee der Differenzqualität wird hier gleichsam auf mathematischer Ebene weitergeführt. Es geht um ein Informationsverständnis, das sich nach Anochin (1963, 150) vereinfacht als Bedeutung der Eingangssignale für den Empfänger, und zwar im Hinblick auf dessen Veränderung, interpretieren läßt. Innovative Momente im Kunstwerk erweitern oder korrigieren den Gedächtnisbesitz des Zuschauers. Dabei könnte die Information in einem semiotisch weiter ausdifferenzierten Modell (vgl. Wuss 1990b, 355f) innerhalb der semantischen, syntaktischen oder pragmatischen Zeichendimension erscheinen, also Veränderungen bergen in Bezug auf das, was gezeigt wird, auf welche Weise dies im Rahmen eines ästhetischen Zeichenrepertoires geschieht oder in Bezug auf die Evokationen, die beim Zuschauer erreicht werden.

deuten (vgl. Wuss 1993, 49ff), worauf ich am Ende meiner Ausführungen noch eingehe. Die "Reihen" Tynjanows erwiesen sich gewissermaßen als Vorläufer systemhafter Formzusammenhänge, die auf kognitiver Schema-bildung beruhten, und wer heute in den Kunstwissenschaften mit kognitionspsychologischen Vorstellungen experimentiert, nutzt damit eigentlich einen Grundeinfall der Formalen Schule.

IV. Stil und homologe Formen

Was die Stiluntersuchung betrifft, so haben die russischen Formalisten zugleich diverse Vorleistungen für deren detaillierte Ausarbeitung erbracht. Ihrem Konzept dürfte entgegengekommen sein, daß der Zugang zum Stil-Begriff aus zwei Richtungen möglich und vermutlich auch notwendig ist: Man kann Kunststile "von innen" her bestimmen, ausgehend vom spirituellen Moment eines Zeitgeistes, der sich an der sozialen Psyche orientiert und eine thematisch-inhaltliche Akzentuierung erleichtert. Und man kann ihn "von außen" erfassen, indem man der empirischen Form-Erfahrung im sinnlich-konkreten Erleben gerecht zu werden sucht und das strukturelle Prinzip beschreibt, das den Stil prägt. Die dabei jeweils praktizierten unterschiedlichen Betrachtungsweisen, eine eher hermeneutisch-historische und eine deskriptiv-systemologische, hat die Formale Schule dadurch zusammengeführt und gleichsam kompatibel gemacht, daß sie das Axiom der Originalität sowohl im hermeneutischen wie systemologischen Umgang anvisierte. Man konnte eben genau *das* deskriptiv an Strukturbeobachtungen belegen, was einem der intuitive Kunstverstand eingab. Differenzempfindung schlug um in die Beschreibung von Differenzqualität und umgekehrt.

Um die Stilcharakteristika des Films und ihre Verschiebungen zu erforschen, wurden von den Vertretern der Formalen Schule zwar die Veränderungen des Zeitgeistes in Betracht gezogen, jedoch selten besonders akzentuiert. Eher wurde nach praktischen Möglichkeiten gesucht, ästhetische Differenzqualität als Strukturverschiebung der Form zu objektivieren. Dies geschah, indem man sich zunächst auf solche Aspekte des ästhetischen Verhaltens konzentrierte, die einer Deskription besonders entgegenkamen.

Stil als "Formierungsmodus" (Eco 1972a, 13) ist insofern struktural beschreibbar, als er auf einer "Gemeinsamkeit der Mittel" (Larmin 1959, 655) basiert, die mit "Beseitigung potentieller Variabilität" (Lerchner 1980, 145) verbunden ist. Er kann sowohl einzelne Kunstwerke (als Werkstil), ein ganzes Œuvre (als Personal- oder Individualstil) als auch Gruppen von

Werken (als Gruppen-, Zeit-, Epochenstil) betreffen und baut dabei auf einer strukturellen Voraussetzung auf, die Umberto Eco (1972b, 151) am einzelnen Werk beobachtete und mit den Worten beschrieb: "Was heißt es, von der Einheit von Inhalt und Form in einem gelungenen Werk zu sprechen, wenn nicht, daß dasselbe strukturelle Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht. Es etabliert sich ein Netz von homologen Formen, das den besonderen Code dieses Werks bildet". In der Tat ist es stets ein bestimmtes strukturelles Schema, welches Werk- wie Gruppenstil durchdringt und dort für ein Formengut sorgt, das Gleichverhalten an den Tag legt; eben jenes Netz homologer Formen produziert, über dessen Stabilität der Stil seinen – zeitlich begrenzten – Systemcharakter gewinnt.

Um die Differenzqualitäten an filmischen Stilistiken herauszuarbeiten, unterzogen die Vertreter der Formalen Schule die komplexe Formgestalt einzelner Werke und ganzer Gruppen, neben einer historischen Sichtung und hermeneutischen Interpretation, einer jeweils separaten Beschreibung einzelner Teilaspekte der Gestaltung mit dem Ziel, dort innovative Momente zu verdeutlichen. Mit dieser Aspektbetrachtung war eine weitere methodische Anstrengung verbunden. Diese bestand darin, Spielräume für die jeweilige Variationsbreite einer bestimmten Formentscheidung zu markieren. Dazu wurden Typologien konstruiert, zumeist in Gestalt von Dichotomien, die sich an Extremwerte bestimmter Gestaltungsweisen hielten.

V. Stilaspekte des Films aus der Sicht der Formalen Schule

Ejchenbaum schrieb: "Entscheidende Bedeutung für die Frage nach diesem oder jenem Filmstil haben der Charakter des Filmbildes (Aufnahmedistanzen, Aufnahmewinkel, Beleuchtung, unterschiedliche Blenden) und der Montagetypp" (1974, 26). Die Montage sei dabei nicht nur als "Sujettüfung", sondern vor allem in ihrer stilistischen Rolle als System der Einstellungsführung oder Einstellungsverkettung zu verstehen. Eine fundamentale Einheit der Einstellungsverkettung sei der Filmsatz, für dessen Artikulation die Gruppierung verschiedener Aufnahmedistanzen und Aufnahmewinkel eine wichtige Rolle spiele (30). So sei etwa für die stilistische Konstruktion eines Filmsatzes die Abfolge seiner Aufnahmedistanzen sehr wesentlich. Je nachdem, ob dieselbe nämlich von der Totalen zu den Details oder umgekehrt von der Großaufnahme der Details zur Totalen verlaufe, könne sich der Zuschauer entweder mit jeder neuen Einstellung sukzessive immer genauer in den gezeigten Vorgängen orientieren, oder er sei zunächst in Unkenntnis des Ganzen auf das Detail fixiert, so daß er, dem

Prinzip des Rätsels folgend, die Details in ihrer Bedeutung erst im Nachhinein entschlüssele. Entsprechend könne man unter den Montagesätzen einen progressiven, mehr erzählenden, von einem regressiven, mehr beschreibenden Typ unterscheiden (32). Es liegt nahe, daß eine solche Differenzierung auch Folgen für die Verkettung der Montagesätze zur Filmsequenz hat, und dabei sowohl stilistisch wie semantisch relevant ist.

Roman Jakobson, der der Formalen Schule eng verbunden war, hat eine andere bildbezogene Dichotomie mit semantischer Konsequenz (1968, 186) knapp umrissen, wenn er in einem 1933 erschienenen Text erläuterte, wie das Kino die Dinge in Zeichen verwandelt. Indem der Film die Metapher oder die Metonymie suche, halte er sich damit an zwei mögliche Grundarten des Filmaufbaus (1968, 186). Möller-Naß (1986, 104) hat diese Unterscheidung später mit den Worten erläutert, daß "die Metapher auf Ähnlichkeitsbeziehungen, die Metonymie auf den Kontiguitätsbeziehungen und dem synekdochischen pars-pro-toto-Verhältnis beruht".

Die Vertreter der Formalen Schule haben sich bei ihren ersten Überlegungen zur Filmstilistik zwar vornehmlich auf die gestalterischen Momente gestützt, die aus den spezifischen Technologien des neuen Mediums erwachsen, dabei jedoch immer wieder auf den engen Zusammenhang zwischen diesen und der Narration verwiesen (vgl. Tynjanov 1974, 56). Dies namentlich, wenn von den später als offen oder sujetlos bezeichneten Erzählformen des Films die Rede war, für deren Analyse eben jene Momente der Gestaltung bedeutsam wurden, die sich unabhängig von der (nun abhanden gekommenen) klassischen Kausalkette auf der Basis von Stilverständnis formierten. Hier soll dies als Anregung genommen werden, auch die Narration als Teil des Stilsystems zu verstehen.

Auch bezüglich der narrativen Strukturen suchten die russischen Formalisten ja nach Typologien, die eine differenzierte Beschreibung erleichterten. Als Ausgangsbegriffe für die Diskussion und mögliche Typologisierung filmischer Erzählstrukturen dienten vor allem "Fabel" und "Sujet". Tynjanov etwa leitete aus dem variablen Zusammenhang von Fabel- und Sujetbeziehungen eine Typologie für Bauformen des filmischen Erzählens ab. Er stützte sich dabei auf die Poetik von Tomaševskij, wo zu lesen steht:

Fabel heißt die Gesamtheit der miteinander verbundenen Ereignisse, von denen in einem Werk berichtet wird. Die Fabel kann pragmatisch dargelegt sein, in der natürlichen chronologischen und ursächlichen Anordnung der Ereignisse, unabhängig davon, in welcher Ordnung und wie sie ins Werk einbezogen wird. Im Gegensatz zur Fabel steht das Sujet: die gleichen Er-

eignisse, aber in ihrer *Darlegung* in jener Reihenfolge, in der sie im Werk mitgeteilt werden, und in jener Verknüpfung, in der die Mitteilungen über sie im Werk gegeben sind (1925, 137).

Tynjanov ging in seiner Untersuchung zum Film von einer ähnlichen Unterscheidung aus, wenn er davon spricht, daß man die Fabel als "den *gesamten* semantischen (bedeutungsmäßigen) Grundriß der Handlung definieren" müsse. "Das Sujet des Werkes wäre dann zu definieren als seine Dynamik, wie sie aus der Wechselwirkung aller Verknüpfungen des Materials (unter anderem auch der Fabel als der Handlungsverknüpfung) resultiert" (1974, 57f). Die empirische Abgrenzung zwischen Fabel und Sujet dürfte in vielen Fällen schwergefallen sein, aber bestimmte Bauformen des filmischen Erzählens ließen sich durchaus zwei Grundtypen zuordnen. Über den Grundtyp 1 heißt es: "Das Sujet stützt sich vor allem auf die Fabel, auf die Semantik der Handlung" (1974, 58). Diese Bauform dürfte der klassischen Filmnovelle gerecht werden, der Plot-Geschichte, die dem Idealfall der aristotelischen Poetik folgt. Sie läßt aber auch Fälle zu, wo sich "das Sujet auf einer falschen Handlungslinie entfaltet", analog zur literarischen Konstruktion eines Ambrose Bierce in *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, wo der zum Strang verurteilte Held zunächst lange von seiner Flucht träumt, bevor ihn die Realität doch ereilt.

Über einen zweiten Erzähltyp schreibt Tynjanov (1974, 59), (leider ebenfalls nur anhand von literarischen Beispielen):

Das Sujet entfaltet sich außerhalb der Fabel. Die Fabel ist hier zu erraten, wobei Rätsel und Lösung lediglich die Entfaltung des Sujets motivieren; die Lösung kann auch fehlen. Das Sujet wird dabei in die Gruppierung und Verschweißung von Teilen eines nicht zur Fabel gehörigen sprachlichen Materials verlagert. Die Fabel fehlt; an ihrer Stelle wirkt das 'Suchen nach der Fabel' als Triebfeder und übernimmt die Führung – als ihr Äquivalent, als ihr Stellvertreter.

Theoretisch wichtig im Zusammenhang mit dem Stil-Problem scheint mir die anschließende Bemerkung: "Es ist völlig klar, daß bei dem letzteren Typ der *Stil*, die stilistischen Korrelationen der miteinander verbundenen Abschnitte als das Sujet hauptsächlich vorantreibende Kraft hervortreten" (Tynjanov 1974, 59).

Viktor Šklovskij, von Tynjanov (56) im gleichen Aufsatz auch darum zustimmend zitiert, weil er "den Zusammenhang zwischen den Verfahren des Sujetbaus und dem Stil" vertrat, fundierte seine Typologie etwas anders. Er

fürhte unter dem Begriff der Fabel eine Skala von Möglichkeiten an, die - in Anlehnung an literarische Formprinzipien - zwischen den typologischen Extremwerten "poetisch" und "prosaisch" angesiedelt waren. Chaplins *A WOMAN OF PARIS* (USA 1923) entspräche der Prosa (1974, 99), Vertovs *ŠESTAJA CAST' MIRA* (EIN SECHSTEL DER ERDE, UdSSR 1926) der Poesie, ein Film wie Pudovkins *MAT'* (DIE MUTTER, UdSSR 1926) hingegen sei ein Zentaur, beginne der Film doch in Prosa und ende als Poesie, mit sich vershaft wiederholenden Einstellungen, die zugleich als symbolische Bilder wirkten (1965, 98).³ Gemeint ist der Eisgang, der zur Mai-Demonstration der Arbeiter in Parallele gesetzt wird. Am Ende des knappen Textes findet sich der Satz: "Der sujetlose Film ist der 'vershaft' Film" (1974, 99).

Damit war eine Typologie filmischer Erzählweisen vorbereitet, die auf der Dichotomie "sujethaft" versus "sujetlos" aufbaut. An ihr wurde bis in jüngere Zeit weitergearbeitet. Dabei wirkt die Unterscheidung zwischen "sujethaften" und "sujetlosen" Texten, wie sie von Jurij Lotman (1977, 101) in bewußter Nachfolge der Formalen Schule getroffen wurde, besonders plausibel (vgl. Wuss 1993, 102ff). Denn obschon auf den ersten Blick der sujetlose Typ nur aus einer Ex-negativo-Bestimmung hervorgegangen scheint, die sich allein am Fehlen der Kausal-Kette orientiert, zeigt sich doch bei genauerem Hinsehen, daß beide Texttypen unter mehreren Aspekten anhand konkreter "positiver" Merkmale verglichen werden können: nämlich hinsichtlich des Charakters der dargestellten Ereignisse, deren Verknüpfung und schließlich hinsichtlich des Verhältnisses der Handlung gegenüber den Weltmodellen, die im kollektiven Bewußtsein einer Gesellschaft dominieren.

Ein filmischer Stil kann sich offenbar auf all diesen Ebenen des ästhetischen Verhaltens zu erkennen geben und zudem noch auf einigen anderen. Wie schon Striedter gezeigt hat, folgten die Formalisten bei ihrer Stilbeschreibung einem nomologischen Verfahren, das nach Habermas (1967, 3) "Gesetzhypothesen über empirische Gleichförmigkeiten [zu] gewinnen und [zu] prüfen erlaubt", und zwar ohne die Intention, dabei sogleich zu konsistenten Theorien aufschließen zu wollen. Indem einzelne stilistisch relevante Aspekte miteinander kombiniert werden konnten, ergab sich die Chance für ein nomologisches Netz, das Regelmäßigkeiten eines Stils

³ Das Beispielmaterial zu diesem Gedankengang wurde von mir anhand einer 1965 von Šklovskij redigierten russischen Textfassung rekonstruiert, weil mir die deutschsprachige Ausgabe des Textes von 1974 an dieser Stelle fehlerhaft zu sein scheint.

fixierbar machte. Im folgenden geht es darum, wie ein solches nomologisches Netz heute aussehen könnte und welche Gesichtspunkte man dabei als stilistisch und stilgeschichtlich relevant ansehen müßte.

VI. Zur Systematik der Stilbeschreibung

"Historians of film style seek to answer two broad questions: What patterns of stylistic continuity and change are significant? How may these patterns be explained? These questions naturally harbor assumptions. What will constitute a pattern? What are the criteria for significance? How will change be conceived – as gradual or abrupt, as the unfolding of an initial potential or as a struggle between opposing tendencies? What kinds of explanation can be invoked, and what sorts of causal mechanisms are relevant to them?" Mit diesen Worten umreißt David Bordwell in seinem neuen Buch *On the History of Film Style* (1997, 4f) die elementaren Probleme, denen er bei seiner Untersuchung nachgeht. Stil wird dabei von ihm als "a film's systematic and significant use of techniques of the medium" verstanden, als "the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances" (4).

Aufschlußreich für den historiographischen Ansatz ist nun, daß Bordwell innerhalb der "aesthetic history of cinema" der "history of film style" drei andere Bereiche beordnet, nämlich "history of film forms (for example, narrative or nonnarrative forms), of genres (for example, Westerns), and modes (for example, fiction films, documentaries)" (4). Sicher ist es sinnvoll, auf die relative Eigenständigkeit historischer Entwicklungen von filmischen Narrationsformen, Genres und Subgattungen (wie ich "modes" übersetzen würde) hinzuweisen. Auf das Zustandekommen eines konkreten Stils können aber die Besonderheiten von Narration, Genre und Gattung m. E. einen ebenso maßgeblichen Einfluß haben wie die im System der technischen Gestaltungsmittel erfaßten Faktoren. Sie gehören zu den signifikanten Momenten jener stilrelevanten *patterns* oder können unter bestimmten Bedingungen dazu gehören. Es scheint mir daher ratsam, sie bei der Stilbeschreibung nicht auszuklammern, sondern das nomologische Netz für Stildeskription entsprechend weit zu halten und im Interesse einer größeren Komplexität der Stilerfassung alle möglichen Merkmale des ästhetischen Verhaltens eines Films einzubeziehen. Die Vertreter der Formalen Schule haben dazu insofern angeregt, als sie auf die stilistischen Konsequenzen hinwiesen, die sich bei der Veränderung von Sujetkonstruktionen für manche visuellen Gestaltungsweisen ergeben.

Einer besseren Übersicht wegen wäre das nomologische Netz dazu an das filmwissenschaftliche Kategoriensystem anzubinden, und zwar an das gesamte, das uns zur Verfügung steht. In den 20er Jahren hatte sich bereits ein Kategoriensystem etabliert, das zentrale Begriffe einer Filmdramaturgie mit denen einer technisch fundierten Gestaltungslehre zusammenführte. Was den Bereich der Filmdramaturgie angeht, so umfaßte es Kategorien, die bereits die Theaterdramaturgie kannte: Komposition, Fabel, Konflikt, Figur, Handeln bzw. Verhalten der Figuren. Die Gestaltungslehre des Films hatte Begriffe hinzugefügt wie: *Mise en scène*, Bild, Ton, Montage.

Jede dieser Kategorien fokussiert die Aufmerksamkeit des Betrachters dahingehend, wie sich ein konkretes Objekt der Stilanalyse – etwa ein Werk oder eine ganze Gruppe – unter einem bestimmten Aspekt verhält, und bei der Beschreibung eines Stils läßt sich im Rahmen vorhandener Typologien bestimmen, ob eine mehr offene oder geschlossene Kompositionsweise für ihn zutreffend ist, ein eher sujetloser oder sujethafter Fabelbau, ob intrapersonelle Konflikte eines Helden oder interpersonelle Gegensätze zwischen verschiedenen Figuren bzw. Figurengruppen das Geschehen vorantreiben, ob sich das Handeln dieser Figuren mehr über einmalige Aktionen oder beständig wiederkehrende gleiche Verhaltensweisen äußert usw. Wenn ich hier nur die dramaturgischen Aspekte erwähne, um die eine Stilbeschreibung zu ergänzen wäre, dann deshalb, weil Bordwells Buch den Gesichtspunkten der Gestaltungslehre auf eine Weise gerecht wurde, die weit differenzierter ist, als dies mein grobes Raster vorgibt. Bei der Ausarbeitung historiographischer Verfahren für die Stiluntersuchung stellt sich die Frage nach den einzelnen filmwissenschaftlichen Kategorien übrigens vielfach neu, ebenso die nach ihrem Systemzusammenhang.

Sieht man sich die einzelnen dramaturgischen Kategorien an, so fällt ins Auge, daß diese Begriffe unterschiedlich in ihrer semantischen Stabilität und ihrem kommunikativen Gebrauch waren und sind, auch innerhalb nationaler Konzepte variieren. Die Kategorie des Konfliktes z.B. war im deutschen und russischen Sprachraum von den zwanziger bis in die fünfziger Jahre für die Filmwissenschaft noch unverzichtbar, heute ist sie jedoch aus deren Texten fast völlig verschwunden und bedarf einer Aufarbeitung (vgl. Wuss 1998). Der Begriff der Fabel hingegen ist so häufig und mit derart verschiedenen Konnotationen benutzt worden, daß er verschlissen scheint und man besser daran tut, von Narration bzw. Erzählzusammenhang zu sprechen, was wiederum bedeutet, den Konsens mit einer Narrativik herstellen zu müssen, die jenseits der darstellenden Künste entwickelt wurde usw.

Die erwähnten Aspekte der Dramaturgie und Gestaltungslehre allein reichen übrigens selten aus, um einen Stil zu definieren oder eine Stilverschiebung genau zu markieren. Es zeigt sich z.B., daß Gruppenstile mitunter auch im Rahmen von morphologischen Kriterien gesehen werden sollten, die sich von der Gattungs-, Genre- oder Stiltheorie ableiten, denn sie verhalten sich jeweils unterschiedlich bei der Nutzung der dort erfaßten spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten. So orientieren sich Gruppenstile wie der italienische Neorealismus, das britische *Free Cinema* oder der dokumentarische Spielfilmstil Osteuropas stark an solchen gattungsspezifischen Ausdrucksformen, die mit dem Re-Präsentations-Aspekt des Films verbunden sind, der auf Realitätseffekte bzw. Authentieindrücke der Darstellung setzt (vgl. Wuss 1990, 263ff). Auch die Haltung zum Genre kann einen Stil charakterisieren. Es gibt Stilistiken, die jeglicher Genrekonvention aus dem Weg zu gehen suchten, beispielsweise der italienische Neorealismus, dem dies freilich nur selten gelang. Andere nehmen notorisch auf Handlungsmuster der Genres Bezug. So unähnlich der französische Filmimpressionismus, der *continuity style* Hollywoods, die französische *Nouvelle Vague* und die Postmoderne auch sonst sein mögen, so haben sie doch das Merkmal gemeinsam, daß sie für ihre Komposition häufig Erzählstereotypen populärer Genres nutzen, wenn auch mit unterschiedlichen Gestaltungskonsequenzen und Wirkungsabsichten.

VII. Die Dominante

Die Besonderheiten eines Stils lassen sich mitunter erst über eine Vielfalt von Merkmalen bestimmen. Oft reicht es jedoch aus, wenn man sich an die "exponierte Stellung einer Gruppe von Elementen" hält, für die die Formale Schule den Begriff der *Dominante* prägte (Tynjanov 1988, 451). "Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle andern orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur", schreibt Jakobson (1993, 212), der damit auch die Integrität eines Stilsystems meint. Was nach außen hin als ein konstanter formaler Merkmalskomplex, eine stabile Gemeinsamkeit gestalterischer Mittel erscheint, erwirbt seine Systemstabilität durch die optimale Wahrnehmung bestimmter ästhetischer Funktionen über diese Dominanten, die dann auch zu bestimmten Dispositionen des Publikums führen. Ein entscheidender Schritt der Stil-Untersuchung dürfte daher in der Herausarbeitung der Dominante liegen, zumal deren Bedeutsamkeit schon von der neoformalistischen Filmtheorie im Zusammenhang mit *ostranenie* generell bestätigt

wurde (vgl. Thompson 1995, 60). Dabei geht es mitunter weniger um das Erfassen besonders auffälliger äußerer Merkmale, wie sie beim Stilwechsel oft in Erscheinung treten, sondern darum, aus dem Bedingungsgefüge der stilistischen Eigenheiten, die auf den verschiedenen Gestaltungsebenen zutage treten, den zentralen ästhetischen Funktionszusammenhang abzuleiten.

Stilsysteme werden erst dadurch möglich, daß bestimmte Formen einander zuarbeiten und so ihre partiellen Einflußmomente potenzieren. Für den stilprägenden Eindruck von Kontinuität und Überschaubarkeit allen physischen Geschehens sorgt z.B. im Hinblick auf den *continuity style* Hollywoods nicht nur der oft beschworene Zusammenhang von Plot-Struktur der Erzählung und maximaler Orientierungsfähigkeit des Zuschauers innerhalb von Raum und Zeit, wie sie über das *continuity editing* mit seinen geglätteten Montageübergängen, seinen hochkonventionalisierter Figuren von Inszenierung, Kameraführung und Montage im „180-Grad-System“ stabilisiert wird (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1995, 50ff). Vielmehr spielen neben dieser Dominante auch stabile Genrevorstellungen und die festen Erwartungen gegenüber den von Stars formierten Figuren eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung des Kontinuität-Prinzips innerhalb der Rezeption.

Das westeuropäische *cinéma du comportement*, das sich um die berühmte Tetralogie Antonionis aus der ersten Hälfte der 60er Jahre gruppieren läßt und bestimmte, gesellschaftlich relevante Verhaltensweisen der Figuren zur Darstellung bringt, welche der Autor als "Krankheit der Gefühle" bezeichnete, geht anders vor und muß auch über andere gestalterische Merkmale erfaßt werden. Um die bedeutsamen Verhaltensmuster zeigen zu können, bedurfte es etwa einer Kameraführung, die nahe am Tatsachen-Bild blieb, dabei aber in den Arrangements Haltungsnuancen der Figuren stilisierte und diese damit hinlänglich analysierbar und zugleich erzählbar werden ließ. Dies wiederum setzte bei der *Mise en scène* eine strenge Einbindung der Figurenarrangements in das architektonische Umfeld voraus und legitimierte äußerlich ruhige, beinahe langatmige Szenen, die oft in ausgedehnten Plansequenzen dem Zuschauer die Chance gaben, die Helden bei ihren zurückhaltenden Aktionen, meist Kleinshandlungen des Alltags, zu beobachten. Letzteres nicht selten aus der Totalen oder der amerikanischen Einstellung heraus, weil deren Distanz garantierte, daß auch Körperhaltung und allgemeiner Figurengestus Aufschlüsse über *comportement* zu geben vermochten. Für den Bau der Geschichte hatte dies zur Konsequenz, daß sich dramatische Handlungen mit ihren Plots verboten und sich statt dessen offene, sujetlose Fabeln empfahlen, die auf lose verknüpften episodischen

Handlungen aufbauten. Eine gestalterische Teilentscheidung ebnet der anderen gleichsam den Weg oder hält ihr den Rücken frei, und so entsteht insgesamt ein unverwechselbarer funktionaler Komplex von Merkmalen, der den Stil definierbar macht – signalisiert durch die Dominante puristisch durchgehaltener Verhaltensmuster der Figuren.

VIII. Zum Kontext des Modells

Außer den bisher genannten Beziehungen, die man als kunstinterne bezeichnen kann, gibt es Relationen zu kunstexternen Bereichen, die in hohem Grade filmische Stilikonen mitbestimmen bzw. charakterisieren helfen. Gemeint sind etwa das ökonomische System, das der Technik, das soziale System einschließlich das der sozialen Psyche, die Systeme der Ideologie, Politik, Philosophie, ferner Massenkommunikation, Kultur, wozu auch die anderen Künste gehören, und nicht zuletzt die für die Kunstproduktion oft so entscheidenden Faktoren menschlicher Subjektivität, für die hier der schnöde Ausdruck "Personales System" in Anwendung kommen soll. Außerdem gibt es noch eine Sphäre, die zwischen beiden Systemen vermittelt, insofern sie den kommunikativen Prozeß betrifft, für dessen Analyse vornehmlich Filmpsychologie, -soziologie und -semiotik zuständig sein dürften.

Die kunstexternen Systeme sind oft sehr prägend für einen Stil. Der *continuity style* Hollywoods ließ und läßt sich z.B. nicht ablösen vom sozialökonomischen System der USA, das den Film in die Marktwirtschaft einbindet und ein bestimmtes Produktions- und Distributionssystem schuf, während der sowjetrussische Revolutions- oder Montagefilm eng mit einer kriegskommunistischen Planwirtschaft korrespondierte und unmittelbar in Ideologie und Politik verankert war. Gegenwärtig lassen sich die benannten kunstexternen Faktoren mit den kunstinternen keineswegs so zusammenzuführen, daß sich daraus mehr als eine erste Heuristik ergibt. Auch der Ansatz der Formalen Schule verstand sich noch keineswegs als geschlossenes Theoriesystem, das entsprechende Lösungen hätte bieten können, sondern eher als Komplex von verifizierbaren oder falsifizierbaren Arbeitshypothesen (Ejchenbaum 1965, 8) oder, wie wir heute sagen würden, als wissenschaftliches Modell.

Modelle sind von vornherein als theoretische Abbilder begrenzter Beziehungen gedacht und bedürfen eines Interpretationssystems, das die abgebildeten Zusammenhänge in umfassendere Kontexte einbindet. In den Arbeiten der Formalen Schule kommen Hinweise auf manche wichtigen Kon-

texte eher sporadisch vor, was ihnen seinerzeit den Vorwurf eingetragen hat, die Kunst würde dort aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgelöst. Jakobson hat sich 1934 dazu mit den Worten geäußert:

Weder Tynjanov noch Mukarovský, weder Šklovskij noch ich selbst – wir proklamieren nicht die Selbstgenügsamkeit der Kunst, sondern verweisen darauf, daß die Kunst ein Bestandteil des gesellschaftlichen Systems ist, ein Element, das mit anderen Elementen in Beziehung steht, ein wandelbares Element, denn: sowohl der Kunstbereich wie auch sein Zusammenhang mit den übrigen Sektoren der sozialen Struktur befindet sich in steter dialektischer Veränderung. Was wir betonen, ist nicht der Separatismus der Kunst, sondern die Autonomie der ästhetischen Funktion (Jakobson 1993, 78).

Auch wenn bei dieser Darstellung der Zwang einer Rechtfertigung der Formalen Schule vor den Anwürfen und Verfolgungen des stalinistischen Regimes eine Rolle gespielt haben dürfte, gibt es doch keine Hinweise darauf, daß die Einbindung der Kultur in das gesellschaftliche Umfeld nicht entsprechend gesehen wurde. Die erwähnte autonome ästhetische Funktion wurde auch nicht, wie noch heute gelegentlich – und oft mit zustimmendem Unterton – zu lesen ist, allein auf formal-gestalterische Momente bezogen, sondern in engem Zusammenhang mit semantischen Beziehungen gesehen. Schon in seinem Aufsatz "Kunst als Verfahren" von 1916 hebt Šklovskij hervor, Zweck des *ostranenie* sei "die Übertragung eines Gegenstandes aus seiner normalen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung, d.h. eine eigenartige semantische Veränderung" (1988, 31). Es konnte nur nicht Sache der Formalen Schule sein, die damals in der Sowjetunion verbreiteten Gemeinplätze über die gesellschaftliche Funktion der Kunst und deren inhaltliche Ausrichtung bei der sogenannten "Bewußtseinsbildung der Volksmassen" in ihren Texten nochmals wiederzukäuen. Gleichwohl wäre es falsch, sich letztere ohne dieses Umfeld vorzustellen, in dem es zweifellos Positionen gab, mit denen ein Konsens möglich war und angestrebt wurde. Es scheint darum unproduktiv, sich heute die Modellvorstellungen der Formalen Schule in ihrer verkürzten und kontextarmen Variante anzueignen, eher sollte man sie um all jenes ergänzen, was zu einem Paradigma gehört, aber oft in stillschweigender Übereinkunft als selbstverständlich weggelassen wird.

Dazu gehören neben den philosophischen Überlegungen des Dialektischen Materialismus unbedingt die psychologischen Positionen des jungen Lev Vygotskij, der ebenfalls im damaligen Leningrad wirkte. Diese Gedankengänge sind heute nicht nur von kulturhistorischem Interesse, sondern führen

auch an neuere kunstpsychologische Konzepte heran. Der bereits 1934 verstorbene Vygotskij, der international besonders durch sein Buch *Denken und Sprechen* bekannt geworden ist, schrieb 1931 eine wichtige Arbeit zur Geschichte der höheren psychischen Funktionen, worin ein Versuch unternommen wird, die letzteren im Zusammenhang mit zeichenbedingtem Verhalten zu sehen. Der Mensch nutze Zeichen, um sein Verhalten mittelbar beherrschbar zu machen, wo er es unmittelbar nicht beherrschen könne (vgl. Ivanov 1965, 352). Vygotskij notiert: "Nach unserer Definition ist jeder künstlich vom Menschen geschaffene, ein Mittel der Verhaltenssteuerung bildende, bedingte Reiz ein Zeichen – unabhängig davon, ob es sich um fremdes oder um eigenes Verhalten handelt" (1992, 135). Die regulierende, verhaltenssteuernde Funktion von Zeichen betrifft damit kommunikative Prozesse innerhalb der menschlichen Gesellschaft generell und gilt entsprechend für die Kultur und Kunst.

Eine solche Modellvorstellung legt nahe, kommunikative Prozesse der Kunst aus Regelungsprozessen innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtsystems abzuleiten, was bedeutet, künstlerische Veränderungen wie etwa stilistische Verschiebungen oder begrenzte Techniken von *ostranenie* in ein entsprechendes Netz von Wechselbeziehungen einzubinden und nicht allein aus der autonomen Entwicklung einer bestimmten Formensprache heraus begreifen zu wollen.

Ansatzweise ist Vygotskij zu seinem semiotischen Verständnis von Verhaltenssteuerung, das zugleich ein vorkybernetisches war, schon 1925 in seiner Habilitationsschrift *Psychologie der Kunst* gelangt. Und zwar nicht allein im Zusammenhang der Regulation menschlichen Verhaltens durch Kunst, sondern zugleich hinsichtlich der Selbstregulation, die während des Rezeptionsprozesses kraft einer spannungsvollen künstlerischen Komposition vonstatten geht. Kunsterleben wird dort als Äquilibrationsvorgang interpretiert. Unterschiedliche Kunstwerke führten laut Vygotskij zu einer analogen "ästhetischen Reaktion", über die es heißt: "Sie beinhaltet einen Affekt, der sich in zwei entgegengesetzten Richtungen entwickelt und der auf dem Gipfelpunkt gleichsam in einem Kurzschluß vernichtet wird" (1976, 250). Für den Erlebensprozeß eines zeitlichen Kunstwerks – und Vygotskij exemplifizierte dies an Fabel, Novelle und Tragödie – käme dann jeweils ein affektiver Widerspruch zum Tragen, der "wechselseitig entgegengesetzte Gefühlsreihen auslöst" (1976, 248). Die dabei entstehenden Effekte sind jenen sehr verwandt, die Broder Christiansen als "Differenzempfindung" und Šklovskij als *ostranenie* beschrieb, und nicht von ungefähr hat Vygotskij beide Konzepte in seiner *Psychologie der Kunst* mehrfach zustim-

ment zitiert. Bemerkenswert ist sowohl an der "Differenzempfindung" als auch dem *ostranenie* oder der "ästhetischen Reaktion" (für die Vygotskij den tradierten Begriff der "Katharsis" verwendete), daß sie sich jeweils auf ein signifikantes Moment innerhalb der Rezeptionsprozesse bezogen, welches über die Formgestalt und die durch sie bewirkte Arbeit der Phantasie initiiert würde (vgl. Vygotskij 1976, 52). Eisenstein, den mit Šklovskij und Vygotskij enge Arbeitskontakte verbanden, hat damals seinerseits in vielfachen Anläufen zu erfassen versucht, auf welche psychischen Voraussetzungen sich ästhetische Reaktionen gründeten, um dann 1935 zu der Formel zu finden:

Die Wirkung eines Kunstwerkes beruht darauf, daß in ihm gleichzeitig ein zwiespältiger Prozeß abläuft: das ungestüme progressive Emporstreben auf höhere Stufen des Bewußtseins und zugleich das Eindringen (über die formale Struktur) in allertiefste Schichten sinnlichen Denkens. Das polarisierende Aufspalten dieser beiden Linien schafft jene wunderbare innere Spannung in der Einheit von Form und Inhalt, durch die sich echte Kunstwerke auszeichnen (1988, 146).

Der Regisseur ließ keinen Zweifel daran, daß die künstlerische Komposition diesen dialektischen Prozeß vorzeichne. Die Erlebensprozesse wurden von ihm dabei sozusagen kognitiv interpretiert, als gebunden an die "hochinteressante 'Zweifaltigkeit'" (1988, 146) unterschiedlicher kognitiver Aneignungsstrategien im Spannungsfeld zwischen Sinnlichem und Rationalem. Originalität des künstlerischen Ausdrucks, wie sie auch die Verschiebungen im Rahmen von Stilentwicklung bestimmt, läßt sich damit zugleich auf einen spannungsvollen kognitiven Prozeß beziehen.

IX. Stil und kognitive Schemabildung

Der kognitive Aspekt ist heute für die Stiluntersuchung von Wert, weil sich dadurch eine Chance eröffnet, unterschiedliche Differenzqualitäten im Gestalterischen, die eine neue Filmstilistik erkennen lassen, nicht nur hermeneutisch unter einem Zeitgeist-Image zusammenzuführen, sondern näherungsweise auch deskriptiv im Strukturalen. Die Hypothese, wonach sich ein Stilkorpus über ein durchgehendes, strukturelles Schema bzw. Netz homologer Formen organisiert, ist dabei nicht in der Weise auszulegen, daß die gestalterischen Detaillösungen zueinander eine äußere Selbstähnlichkeit aufweisen würden. Eher handelt es sich um eine verdeckte Einheit der Form, die sich aber als Folge verwandter Strategien der Informationsver-

arbeitung herausbildet, welche die ästhetischen Reizkonfigurationen dem Rezipienten vorgeben.

In verschiedenen Untersuchungen (Wuss 1992, 1993) habe ich herauszuarbeiten versucht, daß hinter den konkreten Vorgängen realer oder fiktionaler Art, die ein Filmwerk darstellt, auch stets seine variable Abstraktionsleistung gegenüber der Realität sichtbar wird, interpretierbar als Resultat und Ausgangspunkt kognitiver Schemabildung, die bei der Informationsverarbeitung unterschiedliche Strategien wählt. Entsprechend den Ebenen kognitiver Invariantenbildung, die der Mensch bei der Aneignung der Realität vollzieht, können diese Strategien mehr an perzeptions-, konzept- oder stereotypengeleitete filmische Strukturen gebunden sein. Die drei Strukturtypen innerhalb der filmischen Darstellung sorgen dann für eine jeweils verschiedene Sicht auf die abgebildeten Erscheinungen, und sie tun dies in gelungenen Kompositionsformen offenbar durchgehend dem gleichen inneren Schemaufbau oder Invariantenmuster folgend. Ein solches Muster zeigt die Strukturtypen nicht nur in je unterschiedlicher Ausprägung, Häufung, Verteilung und Kombination, sondern auch in einer stilprägenden Dominanz. Damit wird eine kognitionspsychologische Beschreibung von Stilkodes möglich, die sich am mentalen Status charakteristischer Strukturkomplexe orientiert.

Die Filme des traditionellen Erzählkinos, ob sie nun im *continuity cinema* Hollywoods oder des deutschen bzw. sowjetrussischen Realismus entstanden sind, werden durch konzeptgeleitete Strukturen dominiert, indem sie sich etwa bei der Narration an Kausalketten signifikanter Ereignisse orientieren und überhaupt stark auf bewußt rezipierbare Erlebnisgehalte setzen. Daß jeder dieser Gruppenstile natürlich noch seine Besonderheiten hat, ist selbstverständlich. Andere Stilstiken – wie etwa die Arbeiten des *cinéma du comportement* oder des dokumentarischen Spielfilms Osteuropas – basieren vornehmlich auf perzeptionsgeleiteten Strukturen. Sie erschließen sich inhaltlich oft nur über die Interpretation ständig wiederkehrender, ähnlicher Kleinsthandlungen, etwa analoger Verhaltensmuster, deren invarianten Kern der Zuschauer in einem unbewußten Aneignungsprozeß der Autokorrelation gleichsam erst erraten und herausfiltern muß. Eine dritte Stilgruppe nutzt dominant Stereotypen, also dem Zuschauer bereits bekannte, weil im kulturellen Kommunikationsprozeß häufig verwendete Strukturen. Der Extremfall dafür findet sich in der Postmoderne Europas oder Hollywoods, was sich etwa an Greenaways *PROSPERO'S BOOKS* (Großbritannien 1991) oder Lynchs *WILD AT HEART* (USA 1990) unschwer demonstrieren läßt. Das Kino der Postmoderne hat den konzeptuell geleite-

ten Strukturen immer wieder eine Absage erteilt und verzichtet namentlich bei der Narration auf das innovative Sujet, auf den Plot, der über dramatische Entscheidungen ein neues Weltmodell erschließt. Perzeptionsgeleiteten Strukturen können indes in postmodernen Kompositionen durchaus eine wichtige Rolle spielen. Die unbewußten Wirkungsmomente, die von den Stereotypen ausgehen, vermischen sich dann mit den wenig bewußten Erlebnisgehalten, die von perzeptionsgeleiteten Strukturen herühren, wie dies etwa an PROSPERO'S BOOKS erkennbar wird, wo die Vielfalt von Secondhand-Strukturen nicht ausschließt, daß der Zuschauer sich in einem Elementarprozeß der Wahrnehmung die sinnlichen Eigenheiten des tropfenden, fließenden oder ruhenden Wassers und anderer Elemente aneignet, und zwar wie aus allererster Hand und ganz authentisch. Wenn hier angeregt werden soll, bei einer Stiluntersuchung im Rahmen filmhistorischer Entwicklungen zusätzlich auch mit einem solchen Signalement für Abstraktionsleistungen zu experimentieren, dann deshalb, weil sich dadurch vielleicht Aussichten ergeben, manche schrittweisen oder partiellen Verschiebungen der Stilsysteme differenzierter zu beschreiben und zu erklären.

Ein kognitionspsychologisch orientiertes Signalement für filmische Stilistiken schärft sicher auch den Blick auf das personale System, das ebenfalls einen festen Platz in jeder Stiluntersuchung haben muß, weil es für individuelle Psyche, Biographie und Personalstil eines Autors steht. Der Personalstil mancher Regisseure ist darum so markant und unverwechselbar, weil das von ihm angesprochene Formengut mit großer Konsequenz bestimmte Abstraktionsleistungen oder Informationsverarbeitungsstrategien beim Zuschauer evoziert und andere ausschließt. In einigen Fällen ist zu bemerken, daß Filmemacher zwar im Rahmen einer längeren geschichtlichen Periode mit neuartigen Kompositionsformen auf die Veränderungen der Filmkultur und überhaupt der Zeit eingehen, sich dabei aber dennoch selbst treu bleiben, indem sie in entscheidenden künstlerischen Ausdrucksweisen keine grundsätzliche Wandlung erkennen lassen. Am Œuvre Michelangelo Antonionis kann man über die Verschiebungen im stilprägenden Invariantenmuster nachweisen (vgl. Wuss 1995, 1996), wie der Regisseur auf einer wichtigen Konstituente seines Werkes lebenslang beharrte, nämlich auf dem sorgsamem Umgang mit nuancierten Beobachtungen von Verhaltensweisen seiner Helden, die über die ständige Wiederkehr ähnlicher perzeptionsgeleiteter Strukturen an den Zuschauer herangetragen wurden. Während Antonioni an der Schwelle der 60er Jahre auf der Basis dieser Strukturdominante das Stilsystem des *cinéma du comportement* kreierte und

sujethafte Erzählstrukturen mit kausaler Folge dramatischer Ereignisse bis Mitte der 60er Jahre immer radikaler zurückdrängt, fand er mit BLOW UP (Großbritannien 1967) und den Arbeiten danach zu einer filmischen Narration, die bewußt auch Erzählstereotypen aus dem Reservoir der populären Genres nutzte. Die für ihn bis dahin so charakteristischen punktuellen Verhaltensbeschreibungen wurden unter die Stereotypenstrukturen von Handlung und Bildausdruck integriert und modifizierten sie dadurch. Die Stereotypen schlossen in dieser Konstellation Originalität der Gesamtkomposition und ästhetische Innovation nicht aus, sondern sie ermöglichten eine spezifische Differenzqualität im Bereich der Stilentwicklung, die bereits die Postmoderne des Kinos ankündigte.

Ohne Frage gibt sich auch der Wandel des Zeitgeistes über die Veränderungen der kognitiven Schemabildung im stilistischen Kode zu erkennen, denn mit der Abstraktionsleistung verändert sich stets der Blick auf die Welt und die Haltung zu den im Film dargestellten Erscheinungen. Selten geschieht dergleichen jedoch im künstlerischen Alleingang. Verschiebungen im Personalstil wichtiger Regisseure sind darum Indikatoren für die Ablösung von Gruppenstilen der Filmkultur. Gegenüber der gebräuchlichen Darstellung der Gruppenstile dürfte die kognitionspsychologische Stilbeschreibung, die auf eine spezifische Weise künstlerische Differenzqualität und Originalität erfaßt, eine Möglichkeit weiterer Ausdifferenzierung schaffen.

Literatur

- Anochin, Peter K. (1963) Physiologie und Kybernetik. In: *Kybernetik und Praxis. Neue Beiträge*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 148-188.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (1974) *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen. München: Fink.
- Bense, Max (1954-1960) *Aesthetica, I-IV*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt; Krefeld / Baden-Baden: Agis-Verlag.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Christiansen, Broder (1909) Philosophie der Kunst. Hanau: Claus & Feddersen.
- Eco, Umberto (1972a) *La definizione dell'arte*. Mailand: Bompiani.
- (1972b) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

- (1989) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam.
- Ejchenbaum, Boris (1965) Die Theorie der formalen Methode. In: ders., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-52.
- (1974) Probleme der Filmstilistik. In: Beilenhoff 1974, S. 12-39.
- Gombrich, Ernst H. (1992) Norm und Form. In: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 148-178.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986) Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kunstwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. v. Hans U. Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 726-788.
- Habermas, Jürgen (1967) *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Tübingen (Sonderheft der Philosophischen Rundschau, Beiheft 5, Februar 1967).
- Ivanov, Viatceslav V. (1965) Kommentarij. In: Vygotskij 1965, S. 351-377.
- (1986) Ob evoljucionnom podchode k kulture. In: *Tynjanovskij sbornik II*. Riga: Zinatne, S. 173-180.
- Jakobson, Roman (1968) Verfall des Films? In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 27, S. 185-191.
- (1993) *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kessler, Frank (1996) Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *Montage/AV* 5, 2, S. 51-66.
- Kolmogorov, A.N. (1965) Tri podchoda k opredeleniju ponjatija "kolicestvo informacii". In: *Problemy peredaci informacii* 1,1, Moskva: Nauka, S. 3-11.
- Larmin, O. (1959) Was ist denn eigentlich der Stil? In: *Kunst und Literatur* (Berlin), 7, S. 648-661.
- Lerchner, Gotthard (1980) Stilistische Texteigenschaften als semantisch/semiotische Merkmale. In: *Fragen der semantischen Analyse. Linguistische Studien* (Berlin), Reihe A, Bd. 65.
- Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Markov, V.A. (1986) Tynjanov i sovremennaja sistemologija. In: *Tynjanovskij sbornik II*, Riga: Zinatne, S. 181-191.
- Moles, Abraham (1958) *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion.
- Möller-Naß, Karl Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKs Publikationen.
- Mukarovsky, Jan (1974a) Zur Ästhetik des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 119-130.
- (1974b) Die Zeit im Film. In: Beilenhoff 1974, S. 131-138.
- Šklovskij, Viktor (1965) *Za sorok let*. Moskva: Izd. Iskussvo.
- (1974) Poesie und Prosa im Film. In: Beilenhoff 1974, S. 97-99.
- (1988) Die Kunst als Verfahren. In: Striedter 1988, 3-34.

- Spiewok, Wolfgang (1984) Stoff und Motiv als stilprägende Faktoren hochmittelalterlicher deutscher Literatur. In: *Stil und Gesellschaft*. Hrsg v. Friedrich Möbius. Dresden: Verlag der Kunst, S. 86-105.
- Striedter, Jurij (1988) *Russischer Formalismus*. München: Fink.
- Thompson, Kristin (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV* 4, 1, S. 23-62.
- Tomaševskij, Boris (1925) *Teorija literatury - Poetika*. Leningrad: Gosudarsvennoe Izd.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 40-63.
- (1988) Über die literarische Evolution. In: Striedter 1988, S. 433-461.
- Vygotskij, Lev (1965) *Psichologija iskusstva*. Moskva: Izd. Iskussvo,
- (1976) *Psychologie der Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst.
- (1992) *Geschichte der höheren psychischen Funktionen*. Münster/Hamburg: Lit.
- Wuss, Peter (1990a) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel Verlag.
- (1990b) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin: Henschel Verlag.
- (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1, 1, S. 25-36.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.
- (1995) Structures narratives du film et mémoire du spectateur. In: *Iris*, 19, S. 31-54.
- (1996) Narrative Tension in Antonioni. In: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hrsg. von Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, S. 51-70.
- (1998) Cinematic narration, conflict and problem-solving. In: *Visual media and the construction of culture*. (i. Druck)

Zu den Autoren

Brian Currid, Ph.D., geb. 1970, ist zur Zeit Fellow am Berlin Program for Advanced German and European Studies an der FU. Er hat über "Die Akustik der nationalen Öffentlichkeit: Musik in der deutschen Massenkultur, 1924-1945" an der University of Chicago promoviert und arbeitet jetzt an einem Projekt über Nostalgie in der deutschen Populärmusik seit dem Krieg.

Sabine Hake, geb. 1956, Professorin für Neuere Deutsche Literatur und Filmwissenschaft an der Universität von Pittsburgh. Publikationen: *The Cinema's Third Machine: German Writings on Film 1907-1933* (1993), *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch* (1992). Arbeitet zur Zeit an einem Buchprojekt zum populären Film im Dritten Reich.

Sabine Lenk, Dr., arbeitete nach dem Studium (Erlangen und Paris) u.a. als Filmrestauratorin am Königlich Belgischen Filmarchiv und ist derzeit als Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung (Feodor Lynen-Programm) Gast an der Universität Utrecht (Theater-, Film- und Televisiewissenschaft); Mitherausgeberin von *KINtop*; zahlreiche Veröffentlichungen zur Filmgeschichte, u.a. *Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich* (Münster: MAkS-Publikationen 1989).

Johannes von Moltke, Ph.D., geb. 1966, Assistant Professor for Film/Video and German Studies an der University of Michigan, Ann Arbor. Veröffentlichungen zum Neuen Deutschen Film, zu Stars und populärer Kultur, Promotion an der Duke University "Beyond Authenticity. Experience, Identity, and Performanc in the New German Cinema." (1998).

Hans J. Wulff, Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985) und "Psychiatrie im Film" (Münster: MAkS Publikationen 1995); Mitherausgeber von "Film und Psychologie I" (Münster: MAkS Publikationen 1990), "Das Telefon im Spielfilm" (Berlin: Spiess 1992) und "Suspense" (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum 1996).

Peter Wuss, Prof. Dr., geb. 1940, Dramaturg und Filmwissenschaftler, Professor für Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg; Autor u.a. von "Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks" (Berlin: Henschel 1986), "Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms" (Berlin: Henschel 1990) und von "Filmanalyse und Psychologie" (Berlin: Edition Sigma 1993).

Call for Papers

Themenheft "Euro-Kino"

Mit einem Themenschwerpunkt zum Kino in Europa will die *Montage/AV* die Frage nach dessen "europäischer Identität" zur Debatte stellen: "Europäisches Kino", das ist zunächst Widerstand gegen Hollywood – oft allerdings um den Preis der Anpassung: von der Zweckgemeinschaft, mit der verschiedene europäische Filmemacher bei GATT-Verhandlungen gegen Hollywood Front machen, bis zur Gründung der European Film Academy, deren Felix explizit als europäischer Oscar ausgelobt wird, scheint das "europäische Kino" seine Identität zunächst aus der Verstrickung und Konkurrenz mit Hollywood zu ziehen.

Zum anderen bestehen nach wie vor wesentliche Schranken *innerhalb* Europas, die vor allem die Zirkulation von einzelnen Filmen erschweren – allen voran die Sprachbarrieren, aber auch die Exportschwierigkeiten, mit denen bestimmte Genres (insbesondere die Komödie) konfrontiert sind. Insofern ist zu fragen, ob "europäisches Kino" überhaupt mehr sein kann – oder gar mehr sein *soll* – als die Summe der nationalen Kinematographien innerhalb der EU; denn es scheint, daß "europäisches Kino" bisweilen schon als negativer Ausdruck funktioniert für Filme, die, um an die europäischen Gelder heranzukommen, irgendwie die Eurokriterien erfüllen, ansonsten aber eben gerade als Filme *ohne* Identität wahrgenommen werden.

Schließlich stehen weiterhin stark divergierende geographische, politische und kulturelle Definitionen Europas zur Debatte. Nach welchem Ausschlußverfahren wird bestimmt, wer oder was "europäisch" sei, wo verlaufen aus kultureller Sicht die innereuropäischen Grenzen, und inwiefern geht deren mögliche Aufweichung mit einer Festigung der Grenzen zum außer-europäischen Ausland einher? Unterscheiden sich in dieser Hinsicht filmpolitische

und -historische Grenzziehungen von (wirtschafts)politischen?

Hat also der Begriff "europäisches Kino" einen Gegenstand, und wo ließe dieser sich verorten? Geht es beim "europäischen Kino" um eine Produktionsweise (europäische Koproduktionen, "Europudding")? Läßt sich der Begriff an einzelnen Motiven festmachen (gibt es z.B. spezifisch "europäische" Roadmovies)? Gibt es in den europäischen Kinematographien aktuelle Filmkonzepte und/oder Stilistiken, die in vor allem hier beheimateten Traditionen wurzeln? Oder lassen sich gar bestimmte thematische Bestimmungen vornehmen (Filme zur europäischen Identität, Auseinandersetzungen an/mit den Grenzen Europas)? Und: Was ist übrig vom alten Mythos des europäischen Autorenkinos versus Hollywood? Ist Europa der bevorzugte Ort eines "intellektuellen" Kinos? Wie weit reicht "europäisches Kino" als Sammelbegriff?

Für den Themenschwerpunkt zum europäischen Kino sucht die *Montage/AV* Beiträge – von Einzelanalysen über genretheoretische Betrachtungen bis hin zu filmhistorischen, -politischen oder -wirtschaftlichen Erörterungen – die sich mit der aktuellen und historischen Lage des Kinos in Europa auseinandersetzen. Artikel (bitte keine Abstracts!) sollten zwischen 15 und 25 Manuskriptseiten umfassen. Für Rückfragen:

Johannes von Moltke, University of Michigan, Film & Video Studies, 2512 Frieze, Ann Arbor, MI 48109-1285, USA, Tel. +1-734-647 0243, Fax +1-734-763 6557, email: moltke@umich.edu

Einsendungen bitte an:

Redaktion *Montage/AV*, c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin

montage/av 7/1/1998

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beienhoff
(Bochum), Robin Curtis (Potsdam),
Jörg Friß (Potsdam), Britta Hart-
mann (Potsdam), Frank Kessler
(Utrecht), Stephen Lowry (Braun-
schweig), Johannes von Moltke
(Ann Abor), Eggo Müller (Potsdam),
Jörg Schweinitz (Berlin), Hans J.
Wulff (Kiel), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie
& Geschichte audiovisueller Kom-
munikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Britta
Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785
Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Erscheinungsweise: zweimal jähr-
lich (Mai/ November), Umfang ca.
150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den
Autoren, für das Heft bei den Her-
ausgebern

Druck: Offset-Druckerei Gerhard
Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft
DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,-
Versandkosten), im Jahres-Abo DM
40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-),
Jahres-Abo für Studierende DM 30,-
frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei
Einsendung eines gültigen Studien-
nachweises. Jahres-Abos verlängern
sich um je ein weiteres Jahr, wenn
sie nicht mindestens drei Monate vor
Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste
Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg
Friß, Tel./Fax: 030 / 691 74 20

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie
& Geschichte audiovisueller Kom-
munikation, Körnerstr. 11, D-10785
Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Bankverbindung: Gesellschaft für
Theorie & Geschichte audiovisueller
Kommunikation e.V.,
Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-
101, BLZ 100 100 10